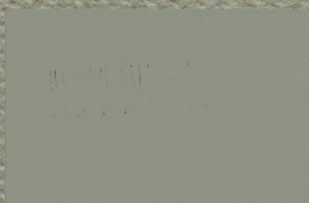


LA LOCURA QUE VIENE DE LAS NINFAS

sextopiso

R O B E R T O
CALASSO

ROBERTO CALASSO nació en Florencia en 1941 y vive en Milán. Se licenció en literatura inglesa en la Universidad de Roma con el profesor Mario Praz. Es director editorial y consejero delegado de la editorial Adelphi, una de las más prestigiosas en el ámbito internacional. Según Leonardo Sciascia, «sus obras están llamadas a no morir. Calasso es uno de los pocos escritores de raza que tenemos». Es autor de la tetralogía compuesta por *La ruina de Kasch*, *Las bodas de Cadmo* y *Harmonía*, *Ka* y *K.*, así como de *Los cuarenta y nueve escalones*, *La literatura y los dioses*, *Cien cartas a un desconocido*, *Il rosa Tiepolo* y *El loco impuro* (Sexto Piso).



La locura que viene de las ninfas

ROBERTO CALASSO

La locura que viene de las ninfas

ROBERTO CALASSO

TRADUCCIÓN DE TERESA RAMÍREZ VADILLO Y

VALERIO NEGRI PREVIO



sextopiso

Todos los derechos reservados.
Ninguna parte de esta obra puede ser reproducida,
transmitida o almacenada de manera alguna sin previo permiso del editor.

TÍTULO ORIGINAL
La follia che viene dalle Ninfe

Copyright © 2005 Adelphi Edizioni S.P.A. Milano

Primera edición en Sexto Piso España: 2008

Traducción
TERESA RAMÍREZ VADILLO
VALERIO NEGRI PREVIO

Revisión y corrección
VALERIO NEGRI PREVIO

Copyright © EDITORIAL SEXTO PISO, S.A. DE C.V., 2008
San Miguel # 36
Colonia Barrio San Lucas
Coyoacán, 04030
México D.F., México.

SEXTO PISO ESPAÑA, S. L.
c/ Monte Esquinza 13, 4.º Dcha.
28010, Madrid, España.

www.sextopiso.com

Diseño
ESTUDIO JOAQUÍN GALLEGO

ISBN: 978-84-96867-17-8
Deposito legal: M-8085-2008

Impreso en España

ÍNDICE

La locura que viene de las ninfas	9
El síndrome Lolita	31
El plató de la mente	37
El guante de Gilda	47
John Cage o el placer del vacío	53
Senderos tortuosos	59
Kafka entre los naturistas	71
Kafka y Frau Tschissik	77
Confesiones bibliográficas	83
La edición como género literario	93

LA LOCURA QUE VIENE DE LAS NINFAS

El primer ser sobre la tierra al que Apolo habló fue una ninfa. Se llamaba Telfusa y enseguida engañó al dios. Apolo había atravesado la Beocia procedente de Cálcid. La vasta planicie que más tarde rebosaría de trigo estaba entonces cubierta por una espesa floresta. Tebas no existía. No había caminos ni senderos. Y Apolo buscaba su lugar. Quería fundar en él su culto. Según el himno homérico rechazó más de uno. Después vio un «lugar intacto» (*chôros apémôn*), dice el himno. Apolo le dirigió la palabra. En el himno el pasaje es brusco: ese lugar es un ser. En sólo dos versos, sin transición, el masculino *chôros* se convierte en un ser femenino («Te detuviste cerca de ella y le dirigiste estas palabras»). Aquí, con la máxima rapidez y densidad, se muestra qué es la ninfa en la economía divina de los griegos.

Apémôn significa «intacto» en tanto «incólume», «ileso»: se dice de lo que no ha sufrido los *pémata*, las «calamidades» que vienen de los dioses y de los hombres. Pero Telfusa vio la llegada de Apolo como una calamidad. Y enseguida, ocultando su ira, lo engaña. Aconseja al dios ir a otro lugar, porque su majestuoso santuario será molestado por el «fragor de las yeguas y las mulas» de la ninfa, que «beben en sus sagradas fuentes». Los visitantes mirarían más a las yeguas que al templo, dice Telfusa con deliciosa, páfida ironía, y agrega: más adecuado a Apolo es un lugar áspero, escarpado, allá donde las peñas del Parnaso se rompen en una barranca.

Apolo, desconocedor de la situación, sigue el consejo. Descubre el lugar que será Delfos —y su «fuente de hermosas aguas», rodeada por las espiras de una descomunal dragona, que mata «a quienquiera que la encuentre»—. Será en cambio

Apolo quien la matará y la dejará pudriéndose al sol. Es ésta su gran hazaña, su gran culpa. Lo primero que se le vino al pensamiento a Apolo, luego de matar a Pitón, fue que la primera «fuente de hermosas aguas» lo había engañado. Volvió sobre sus pasos. Provocó un derrumbe de rocas sobre la fuente de Telfusa para humillar a su corriente. Luego se elevó un altar a sí mismo y le robó a Telfusa hasta su nombre, haciéndose llamar Apolo Telfusio.

Así el himno homérico. Pero observemos algunos detalles. Cuando Apolo llega a Telfusa y cuando llega a Delfos pronuncia palabras idénticas, manifestando su voluntad de fundar en el lugar un oráculo para todos los que viven en el Peloponeso, las islas y «los que habitan Europa»: es éste el primer texto donde Europa es nombrada como entidad geográfica, que aquí aún significa sólo la Grecia del centro y del norte. Además, al igual que en Telfusa, también en Delfos el dios encuentra una «fuente de hermosas aguas», como dice el texto usando la misma fórmula para los dos lugares. Por último: en el himno, Pitón es un ser femenino, como aparece también en otras tradiciones. Todo esto da una impresión, casi óptica, de desdoblamiento, como si un mismo evento se hubiera manifestado dos veces: una vez en el diálogo engañoso y malicioso entre el dios y una ninfa, otra en el silencioso duelo entre el dios-arquero y la dragona enroscada. En el centro, en ambos casos, hay una fuente que brota. Y en las dos ocasiones, se trata de la historia de un poder que es destronado. La ninfa y la dragona son guardianas y depositarias de un conocimiento oracular que Apolo viene ahora a sustraerles. En todas las relaciones entre Apolo y las ninfas —relaciones tortuosas, de atracción, persecución y fuga, felices sólo una vez, cuando Apolo se transformó en lobo durante el coito con la ninfa Cirene— quedará esto sobreentendido: que Apolo fue el primer invasor y usurpador de un saber que no le pertenecía, un saber líquido, fluido, al cual el dios le impondrá su metro.

Pero no sólo en el conocimiento oracular, también en el uso de su arma Apolo es deudor de las ninfas: fueron ellas quie-

nes le enseñaron a tensar el arco. En cuanto a la adivinación, en el *Himno a Hermes* se alude a ciertos seres femeninos que fueron para él «maestras»: tres mozas aladas, hermanas venerables, con la cabeza espolvoreada con blanca harina, que revolotean sobre el Parnaso nutriéndose de miel. Son llamadas trías y muchos aspectos nos inducen a identificarlas con las tres ninfas del Antro Coricio, en el alto Parnaso. Las trías dicen la verdad si han podido comer miel, pero mienten y remolinan en el aire si no la tienen. Apolo se mostró impaciente por librarse de ellas. Quería borrar toda reminiscencia de los orígenes de su poder soberano. Así, se las regaló a Hermes, don emponzoñado, con palabras que las humillaban, como si las trías representaran las bajas obras de la adivinación y tuvieran que permanecer para siempre, con sus dados y sus guijarros, en un recinto infantil del conocimiento. Hacia Telfusa como hacia las trías, Apolo siguió el mismo impulso: menospreciar, humillar a esos seres femeninos portadores de un conocimiento anterior a él. Así, le quedó un vacío al lado. Y se puede suponer que el lugar que las trías dejaron libre habría de ser, un día, ocupado por las musas. De hecho, cuando habitaban todavía el Helicón, las musas eran justamente tres. Y cuando hablan a Hesíodo, al principio de la *Teogonía*, se declaran anunciantes tanto de la verdad como de la mentira, exactamente como las trías. Pero callando sobre un detalle, se puede suponer que por intimación de Apolo: la miel. Sin embargo, según Filóstrato, cuando los atenienses se movilizaron para fundar colonias en Jonia, las musas guiaron a la flota bajo la forma de abejas. Y la pitia era llamada «la abeja délfica». Pero Apolo se ve obligado a borrar todo recuerdo de la miel, así como quiso sustituir el segundo templo de Delfos, construido por las propias abejas con cera y plumas, por un templo de bronce. Ahora podría reivindicar sólo para sí mismo el hecho de conocer el pensamiento de Zeus. Ésta fue la primera y la más pura mentira de Apolo.

Que Apolo mintió nos ayudan a descubrirlo escoliastas y lexicógrafos, esta legión de espías que nos informan sobre la vida secreta de los dioses. Así, nos enteramos de que, mucho

antes de Apolo, había sido la propia serpiente Pitón quien practicaba la mántica en Delfos. Y que, antes de Apolo, ya Dioniso pronunciaba oráculos allí. Finalmente, Plutarco, sacerdote del santuario, nos asegura que la soberanía délfica estaba dividida en partes iguales entre Apolo y Dioniso. Detrás de todos estos acontecimientos se perfilaba un evento oscuro. En espera de que apareciera el «hijo más fuerte que su propio padre» vaticinado por Temis, que lo destronaría, Zeus quiso repartir la soberanía entre dos de sus hijos: Apolo y Dioniso. Y el tipo de conocimiento que les otorgó fue el mismo: la posesión. En la era de la plenitud de Zeus reinaba la metamorfosis como norma habitual de la manifestación. En cambio, en la era ya mellada por la profecía de Temis, la realidad se inmovilizaba, los objetos se fijaban. Ahora la metamorfosis migraría a lo invisible, al reino sellado de la mente. Se convertiría en conocimiento. Y ese conocimiento metamórfico se condensaría en un lugar que era a la vez una fuente, una serpiente y una ninfa. Que estos tres seres fueran tres modalidades en la manifestación de un solo ser es lo que, a través de indicios esparcidos con avaricia en los textos y en las imágenes, se nos ha impuesto por siglos —y aún hoy en día—.

En un apéndice de su imponente estudio sobre el mito délfico, *Python*, Fontenrose observa que un escritor, el nómada libertino Norman Douglas, había anticipado descubrimientos a los que el propio Fontenrose y otros estudiosos llegarían «después de un arduo trabajo de investigación erudita». Abramos el capítulo «Dragons» de *Old Calabria*. Aquí Douglas se había formulado, con impertinencia infantil, la pregunta brutal que abre las puertas: «¿Qué es un dragón?». Y había respondido: «Un animal que mira u observa». De hecho, *drákōn* deriva de *dérkomai*, que significa «tener vista muy aguda». ¿Pero cuál es el ojo del dragón? Douglas responde: la fuente. Más que relacionados, dragón y fuente son partes de un mismo cuerpo. Diferentes ejemplos recogidos por Douglas, a los que Fontenrose agrega «la palabra hebrea *ayin*, que significa "ojo" y "fuente"», concuerdan en un punto: el agua vítrea del manantial no so-

lamente está protegida por las espiras del dragón, sino que es su mirada mortífera, que escruta a todo extraño. Para conquistar la soberanía sobre la posesión, Apolo había tenido que luchar principalmente con *otro ojo*, con una mirada que incorporaría a sí mismo matando a Pitón, así como Atenea llevaba sobre el pecho, en la égida, la mirada de su víctima, la Gorgona.

El conocimiento a través de la posesión, el descubrimiento en el que convergen Dioniso y Apolo, no es algo que se pueda agregar a una concepción ya establecida del pensamiento como si se tratara de un apéndice, un fenómeno marginal o una excéntrica variación. Si se lo acepta, ese conocimiento desquicia desde el interior todo orden preexistente, así como Dioniso sacudió los muros de la incrédula Tebas. Si el conocimiento sobre el que se funda Delfos no es sólo engaño de astutos sacerdotes, entonces la voz del sujeto que conoce será siempre al menos una voz doble, la voz de la *phrónēsis* que controla, pero también una palabra que acoge en sí a un dios, *éntheos*, palabra que, con el mismo carácter abrupto, primero se impone, después nos abandona. Y esa voz doble es tal porque corresponde a una *mirada doble*, la mirada que observa y la mirada que contempla a quien observa, el ojo de Apolo y el ojo de Pitón oculto en él, la ninfa que brota en lo invisible.

Si entendemos el verbo *ser* como señal de lo que los videntes védicos llamaban *bandhu*, las «conexiones» que solas dan un significado a lo que existe, se puede decir que la fuente es la serpiente, pero la fuente es también la ninfa, entonces la ninfa es la serpiente. Lo que en Melusina se reunirá en un solo cuerpo, en Delfos se repartió en tres seres: Pitón, Telfusa y la fuente, porque apolíneo es ante todo lo que escande y separa: el metro. Pero la sustancia era única. Por eso las ninfas pueden ser tanto salvadoras como devastadoras —o lo uno y lo otro juntos—. Siguiendo los escasos testimonios sobre la vida de Telfusa, descubrimos que era llamada Telfusa Erinys —y entonces recordamos cómo, en la *Teogonía* de Hesíodo, las misteriosas ninfas de los fresnos, las meliades, habían nacido al igual que las erinias de la sangre que brotaba de la llaga que la

hoz de Cronos había abierto en el vientre del padre Urano—. Las ninfas eufemizadas que miran a hurtadillas desde las esquinas de un techo barroco son al fin y al cabo, en el sentido más literal, hermanas de sangre de las funestas justicieras. También otros rasgos se nos muestran ahora con una nueva luz. Pero ¿por qué las ninfas tendrían que ser *akoímētoi*, «insomnes»? Pues porque insomnes son precisamente los dragones, porque la fuente brota sin interrupción y su mirada no cesa de velar.

Poco antes de Tebas, en las pendientes del Citerón, estaba la ciudad de Platea. Aquí, en el año 479, los griegos derrotaron a los persas en una batalla que disolvió para siempre esa amenaza. Se puede decir que, sólo después de Platea, Europa fue irreduciblemente Europa, ya emancipada de la eventualidad de ser engullida por Asia, como su último rebelde promontorio. Antes de la batalla, según Plutarco, el oráculo de Delfos dio indicaciones precisas sobre los actos de devoción que los atenienses tenían que realizar si querían vencer. Orar a las ninfas Sphragítides era uno de ellos —y es el único caso en el cual hay noticias de que las ninfas son evocadas en una conflagración bélica—. Hay luego otro testimonio: Pausanias menciona, quince estadios bajo la cima del Citerón, un antro de las ninfas, llamado Sphragidion, del cual se decía que antiguamente había sido un santuario oracular. La palabra Sphragítides remite a *sphragís*, «sello». En cuanto a *sphragidion*, es también el nombre de un tipo de joyas que se ofrecían en los templos para adornar a las diosas. Bouché-Leclercq propuso traducir *Sphragítides* como «"selladas", es decir las "misteriosas"». Uno se pregunta entonces: ¿cuál era el sello, el secreto de las ninfas? Y se observa enseguida que, si este secreto existe, ha sido protegido por lo menos igual de bien que el secreto de Eleusis, tan bien que no se podía siquiera reconocer. Aún más, con las ninfas se suele negar la evidencia. A pesar de una imponente maraña de mitos, un ilustre estudioso como Martin P. Nilsson escribió, en su *Geschichte der griechischen Religion*, que fue y continúa siendo una referencia obligada: «Con la mántica las ninfas tienen que ver sólo casualmente [nótese la delicadeza de esa "casualidad"]

que se insinúa en la vida de los seres divinos]; lo que la literatura testimonia es irrelevante [por ejemplo el *Fedro* de Platón]». Correlativa de esta negación de todo conocimiento adivinatorio atribuible a las ninfas es, obviamente, la afirmación que se lee poco después. Las ninfas «encarnaban la vida de la naturaleza dispensadora de fertilidad». Y con esta frase la investigación se siente satisfecha. Así, si un fragmento de Esquilo nos dice que las ninfas son *biódōroi*, que ellas «ofrecen el don de la vida», ¿qué deberíamos pensar de esta admirable palabra? ¿Deberíamos, como una compacta falange de estudiosos en este último siglo, poner a las ninfas en relación exclusivamente con la «fertilidad»? «Fertilidad»: no hay palabra que haya producido mayores flagelos, desde los años de Mannhardt hasta hoy, en los estudios mitológicos y religiosos. A la «fertilidad» es fácil asociar, si se quiere, cualquier fenómeno religioso y cualquier dios del mundo antiguo. Pero a condición de que nos conformemos con una prolongada tautología, un poco como si un antropólogo de otro mundo pensara dar una explicación última y exhaustiva de los más distintos fenómenos del mundo que nos rodea afirmando que están conectados con la producción. Enunciado indudablemente verdadero, pero de mínima fuerza cognoscitiva. La literatura o el reciclaje de basura o la publicidad o la astrofísica son todas actividades conectadas con el ciclo de la producción. ¿Pero hemos dicho con esto acaso algo específico y distintivo de ellas? Lo mismo para la fertilidad. Siendo la naturaleza el referente último del mundo antiguo, como para nosotros la sociedad en su demoníaca autosuficiencia, está claro que cualquier dios puede ser vestido a la fuerza con uno de esos «trajes confeccionados» de la fertilidad, como una vez los llamó Georges Dumézil. Pero todo eso no nos ayudará mucho a entender la peculiaridad de aquellos dioses. Y nos podemos imaginar la sonrisa que, desde lo alto, ellos dedicarán a esos tontos devotos suyos.

En el pasaje de la *Vida de Arístides* en el que Plutarco menciona a las ninfas Sphragítides encontramos una observación al margen sobre su antro: «Dicen que una vez fue la sede de

un oráculo y que muchos habitantes de los alrededores fueron poseídos, de manera que eran llamados *nymphólēptoi*». Reflexionemos ahora sobre esta palabra: *nymphólēptos* significa «tomado, capturado, raptado por las ninfas». Escuchemos la lengua: *nymphólēptos* es un eslabón de una cadena de palabras compuestas del mismo modo, usando el verbo *lambánō* y el nombre de la potencia que preside un determinado tipo de posesión. Así, encontramos el término más vago y más vasto, *theólēptos*, que designa la posesión divina en general y que incluso Juliano el Apóstata usaba para definir a Homero. Pero se puede ser también *mousólēptos*, *daimoniólēptos*, *phoibólēptos*, *dēmetriólēptos*. De pronto se abre ante nuestros ojos el amplio abanico de la posesión griega. Los griegos llamaban a quien está poseído *kátōchos*, palabra descriptiva que corresponde al uso moderno de «poseído». Pero, exactamente como para el léxico óptico, donde reconocemos una multiplicidad de términos y una fineza de diferenciaciones que se han perdido en nuestras lenguas, así para la posesión nos encontramos frente a una ramificación de la terminología que se funda en un conocimiento del fenómeno mucho más articulado y lúcido que el nuestro. Si queremos entender algo del secreto de las ninfas, tendremos que analizar toda clase de testimonios para que se vuelva claro al menos en qué se distinguía el rapto por parte de las ninfas de las otras formas de la posesión.

Algunas alternativas se pueden eliminar enseguida. El *nymphólēptos* no tiene nada que ver con el epiléptico. En el *De morbo sacro* hipocrático, en efecto, se enumeran los tipos de posesión conectados con la epilepsia. Y el ser poseídos por las ninfas brilla por su ausencia. Así, también se revela como una hipótesis rudimentaria vincular a las ninfas exclusivamente con el delirio erótico. En el *Hipólito* de Eurípides, a propósito de Fedra, el coro se pregunta a cuáles seres divinos atribuir su posesión erótica, y los enumera: son Pan, Hécate, Cibeles, Ártemis, pero de las ninfas no se hace mención.

Es en cambio singular y revelador cuanto leemos, a propósito del *nymphólēptos*, en la *Ética a Eudemo* de Aristóteles.

Se piensa que aquí encontraremos por fin una claridad diagnóstica. Pero con sorpresa descubrimos que Aristóteles habla de los *nymphólēptoi* en un contexto que trata de la «felicidad» (*eudaimonía*). El pasaje es conciso y ambicioso: incluso pretende aislar y distinguir los cinco tipos posibles de felicidad. La primera es una felicidad innata, que puede pertenecer al hombre como el hecho de «tener cierta tez y no otra»; la segunda puede ser alcanzada con el aprendizaje (y aquí Aristóteles tiene un inciso lleno de alusiones: «como si existiera una ciencia [*epistēmē*] de la felicidad»); la tercera a través del «ejercicio» (y aquí es sutilmente introducida la «costumbre» como *tertium quid* entre el saber innato y el saber aprendido). Aristóteles necesitó de un largo periodo para introducir los primeros tres tipos de felicidad. A este punto hace una pausa y, con este mínimo receso, nos presenta el cuarto y el quinto tipos, que de algún modo se oponen a todos los demás: «Quizá la felicidad no pueda venir a nosotros en alguno de estos modos, sino en otros dos, es decir, o como ocurre con los *nymphólēptoi* y los *theólēptoi*, que entran como en estado de ebriedad (*enthousiázontes*) por inspiración de un ser divino (*epíпноia daimoníou tinós*), o bien a través de la fortuna (muchos de hecho dicen que la felicidad y la fortuna son la misma cosa)». Está claro qué es lo que une a los últimos dos tipos de felicidad: su carácter abrupto. La ninfa o lo divino o la fortuna son potencias que actúan repentinamente, capturan y transforman a su presa. Pero aún hay más que observar: los *nymphólēptoi* son puestos en el mismo plano que los *theólēptoi*, o sea, en el plano de la máxima generalidad, como si el sistema de las ninfas y el sistema de los dioses fueran de algún modo equivalentes, por lo menos con relación a la cualidad de los efectos que producen. Al describir estos últimos el léxico de Aristóteles es técnico y misterioso (*enthousiázontes*, *epíпноia daimoníou*) —y en este sentido coincidente con el usado por Platón en el *Fedro*—, mientras que el elemento totalmente nuevo y sorprendente es otro: la relación con la felicidad. La imagen moderna de la posesión depende en gran parte aún, si bien no se lo admite, del ocultismo decimonónico. Son bocas

espumosas o brujas glosolalistas o rubias satanistas feroces las primeras referencias que afloran, si hasta Eric Dodds, en *The Greeks and the Irrational*, se sintió en el deber de otorgar finalmente la ciudadanía a la literatura parapsicológica junto a los textos de Platón y de los órficos. Gesto obviamente justificado, porque toda civilización debe encontrar en su interior aquellos materiales, por más siniestros y sórdidos, que de algún modo corresponden a lo que en otra parte se ofrece con una luz deslumbrante. Pero ¿la felicidad? ¿Quién de nuestros estudiosos ha osado considerar a la posesión, este morbo aterradorizante, como una vía hacia la felicidad?

El pasaje de Aristóteles es valioso porque nos advierte de una incongruencia. Cuando los modernos y los griegos hablan de la posesión, se refieren a realidades totalmente distintas. Pero no porque los griegos desconocieran las formas patológicas de la posesión: todo lo contrario; en efecto, de Platón a Jámblico nos dejaron descripciones de sorprendente precisión clínica. En cambio, son los modernos quienes han extraviado el sentido de lo que la posesión pone en juego para el conocimiento. Cuando se habla de posesión, el primer paso en falso es creer que se trata de un fenómeno extremo, exótico y de cualquier modo turbio. El profesor Karl Oesterreich, mientras trabajaba en su por lo demás apreciable y muy influyente libro sobre la posesión, se sintió un día en el deber de experimentar personalmente aquello sobre lo que escribía. Se procuró un cierto número de hojas de laurel y comenzó a masticarlas tenazmente, puesto que, según los textos antiguos, así hacía la pitia. Después de cierto tiempo tuvo que constatar que el efecto era nulo. No pensó que mucho más eficaz sería observar su mente en las circunstancias más banales y normales. Ni más ni menos se requiere, de hecho, para tener alguna experiencia fundada de la posesión.

Para los griegos la posesión fue ante todo una forma primaria del conocimiento, nacida mucho antes que los filósofos que la nombran. Hasta se puede decir que la posesión empieza a ser nombrada cuando su soberanía está ya declinando. Por

eso es curioso observar con qué seguridad estudiosos como Dodds afirman que Homero ignoraba la posesión. Pero la ignoraba simplemente porque estaba en todas partes. Toda la psicología homérica, de los hombres y de los dioses —esta admirable construcción que sólo la ingenuidad de los modernos ha podido tachar de rudimentaria—, está atravesada de cabo a rabo por la posesión, si posesión es ante todo el reconocimiento de que nuestra vida mental está habitada por potencias que la dominan y escapan a todo control, pero pueden tener nombres, formas y perfiles. Con estas potencias tenemos que ver a cada instante, son ellas las que nos transforman y en las que nosotros nos transformamos. En este sentido, la *Iliada*, desde el primer verso, que nombra la «ira» de Aquiles, es una historia de posesión, puesto que esa ira es una entidad autónoma, encajada como una astilla en la mente de Aquiles. Cuando la vida se encendía, en el deseo o en la pena, o también en la reflexión, los héroes homéricos sabían que un dios los hacía actuar. Todo acrecentamiento repentino de la intensidad introducía en la esfera de un dios. Esto significa principalmente la palabra *éntheos*, «*plenus deo*», como traducían los latinos, vocablo que representa la bisagra misma sobre la que gira la posesión. La mente era un lugar abierto, sujeto a invasiones, incursiones, súbitas o provocadas. *Incursio*, recordemos, es término técnico de la posesión. Cada una de esas invasiones era la señal de una metamorfosis. Y cada metamorfosis era una adquisición de conocimiento. Por supuesto no de un conocimiento que queda disponible como un algoritmo. Sino un conocimiento que es un *páthos*, como Aristóteles definió a la experiencia mística. Esta metamorfosis que se realiza luchando con figuras que habitan al mismo tiempo la mente y el mundo, o abandonándose a ellas, es el fundamento del conocimiento metamórfico que reconocemos en la posesión. Un conocimiento que no puede presentarse si no es en términos eróticos: *theólēptos* y *theóplēktos*, el ser «tomados» por el dios y el ser «golpeados» por el dios, las dos modalidades fundamentales de la posesión, corresponden a los dos modos

de las epifanías eróticas de Zeus: el rapto y el estupro. El conocimiento metamórfico es un río subterráneo que aparece a la luz y desaparece de nuevo por toda nuestra historia. Así, su definición más drástica será formulada por un gran neoplatónico renacentista, Patrizzi: «*Cognoscere est coire cum suo cognobili*». Por eso Platón, después de enumerar en el *Fedro* los cuatro tipos de la posesión, afirma que la posesión suprema es la erótica: la *manía erōtikē*.

Relata Píndaro que la posesión erótica descendió del Olimpo al mundo en forma de un objeto, una especie de juguete enigmático, que algunos han aproximado al trompo, otros al diábolo. Era una rueda con cuatro rayos, sobre la cual se ataba el cuerpo de un pájaro, el aguzanieves, famoso por su movilidad espasmódica y convulsa. Afrodita, «la soberana de los dardos más veloces», continúa Píndaro, lo regaló a Jasón para que sedujera a Medea: «La diosa nacida en Chipre trajo por primera vez a los hombres el variegado pájaro del delirio (*mainád'órnin*) y enseñó al hábil hijo de Esón encantos y hechizos para que pudiera hacer olvidar a Medea el respeto a sus padres y el deseo de ver que Grecia fustigara su mente inflamada con el látigo de Peithó». Pero ¿quién era lynx, el «pájaro delirante de plumaje variado»? Una ninfa, nuevamente. Había ofrecido a Zeus un filtro de amor, para que se encaprichara con Io, sacerdotisa de Hera. Y Hera la había castigado transformándola en ese pájaro del cual los griegos decían que era *seisopygís*, «que sacude las nalgas». Es quizá ésta la primera imagen en la que encontramos unidas la fatalidad y la fatuidad. El nombre de las hadas, herederas de las ninfas, deriva de Fata, las tres parcas, y de ciertas oscuras divinidades llamadas Fatuae, nombre que se refiere al *fari* profético antes de dar origen, en francés y en italiano, a la palabra «fatuidad». En la rueda sobre la cual el aguzanieves está fijado reconocemos la rueda de Ixión, el cerco ineludible de la necesidad, mientras en los espasmos de lynx los griegos percibían un gesto de la fatuidad erótica, conocido por todos los *music-hall*. Y los unieron, como deberíamos unirlos nosotros para remontarnos al origen de las ninfas.

La historia de lynx nos muestra que la posesión es en sentido literal un «don divino», como dice el *Fedro* —y precisamente un extraño objeto que Afrodita regaló a un héroe—. Según un fragmento de Píndaro, Apolo hizo fijar en su templo de Delfos unas *íynges* de oro, para que el objeto que encierra a la posesión fuera acogido en su lugar predestinado: «Y sobre el frontón cantaban las hechiceras doradas». En edad alejandrina, finalmente, las *íynges* se encontraban frecuentemente en las habitaciones femeninas, al lado de los accesorios para el maquillaje. Las usaban ciertas mujeres infatuadas para llamar hacia sí, desde lejos, a los amantes rebeldes.

Si en el origen de la posesión encontramos a una ninfa —lynx—, si las ninfas presiden la posesión en su máxima generalidad, es así porque ellas mismas son el elemento de la posesión, son esas aguas perennemente encrespadas y mudables donde de repente un simulacro se recorta soberano y subyuga a la mente. Y esto nos conduce de nuevo al léxico griego: *nýmphē* significa tanto «doncella casadera» como «fuente». Pero hay que preguntarse algo más sobre esas aguas, abrir su sello movable. Y una claridad repentina nos vendrá del fragmento de un himno a Apolo, citado por Porfirio en el *De antro Nympharum*. Allí leemos que Apolo recibió de las ninfas el don *noerôn hydátôn*, de las «aguas mentales». Aquí finalmente se nombra «*the stuff Nymphs are made of*». Ninfa es entonces la *materia mental* que hace actuar y que sufre el encantamiento, algo muy afín a lo que los alquimistas llamarán *prima materia* y que aún resuena en Paracelso, donde habla de «*nymphididica natura*». Quizá ahora podamos tratar de captar la peculiaridad de la ninfolepsia, lo que la distingue de cualquier otro tipo de posesión. Sólo un texto alude a cómo se llega a ser *nymphólēptos*. Lo encontramos en Festo: «*Vulgo memoriae proditum est, quicumque speciem quandam e fonte, id est effigiem Nymphae, viderint, furendi non fecisse finem; quos Graeci nympholeptous vocant, Latini lymphaticos appellant*»; «Por antigua tradición se dice que quienes vean una aparición emerger de una fuente, o sea, la imagen de una ninfa, deliran; los griegos

los definen *nympholeptous* mientras que los latinos los llaman *lymphaticos*». El delirio suscitado por las ninfas nace entonces del agua y de un cuerpo que emerge de ella, así como la imagen mental aflora del continuo de la conciencia. Pero precisamente ésta era la visión emocionante que saluda, en Catulo, el inicio de la expedición de los Argonautas, versos que vibran de la felicidad de los inicios: «*ac illa atque alia viderunt luce marinas / mortales oculis nudato corpore Nymphas / nutricum tenuis extantes e gurgite cano*»; «Ese día y otro día más, unos mortales tuvieron la visión de ninfas marinas con el cuerpo desnudo que emergían con todo el busto del immaculado remolino». Podríamos tomar esta epifanía como un resplandeciente camafeo alejandrino. Pero con las ninfas se necesita cautela. Es precisamente el más delicado de los alejandrinos, Teócrito, quien, cuando nos presenta a las ninfas, enseguida las define *deinaí*, «terribles». Y de inmediato nos revela su esencia terrible en la historia de Hylas, uno de los primeros episodios en las aventuras de los Argonautas.

Cuando los héroes desembarcan en Quíos, Hylas, el encantador amante de Heracles, se aleja para buscar agua. Así, llega a una fuente en el preciso momento en que una ninfa está emergiendo, como si en soledad se repitiera con él la escena descrita por Catulo. La ninfa es arrollada por un deseo violento. Se acerca a Hylas cuando el joven está a punto de sacar agua. Le rodea el cuello con un brazo para besarlo en la boca. Pero su brazo derecho «lo empujaba hacia lo bajo y lo hacía hundirse en medio del remolino». Ésta es la descripción de Apolonio, admirable en su ambigüedad. En Teócrito, las ninfas son más de una e Hylas parece caer por sí solo al agua. Pero también aquí la violencia es sutilmente aludida. Todas tratan de tomar la mano de Hylas. Y el joven «se precipitó en el agua negra, como un astro candente se precipita del cielo al mar, y entonces los marineros dicen a los compañeros: "Soltad las velas, hay una ráfaga de viento"». La alusión de Teócrito es más que precisa: las ninfas en efecto, en su acción de raptoras, son asimiladas por antigua tradición, aún testimoniada en el folclore griego moderno, a un torbellino. Sin

embargo, para que el episodio de Hylas se muestre en toda su crudeza, será preciso observar una pintura de Herculano. Aquí las ninfas son tres, alrededor de Hylas inmerso hasta la cadera. Y dos ejercen presión sobre su cabeza con las manos. El gesto es claro: no quieren abrazarlo, sino ahogarlo, sumergirlo en sus aguas como en un delirio sin retorno.

El más célebre entre los *nymphólēptoi* fue Sócrates. En un día de verano ensordecedor de cigarras, bajo un alto plátano junto al Iliso, al lado de un pequeño santuario de las ninfas con estatuillas votivas, y exactamente en la hora meridiana en la que se debe callar, porque todo sonido es arriesgado y provoca la ira de Pan, Sócrates expuso a su amigo Fedro la doctrina más peligrosa, aquélla que él mismo expulsa ignominiosamente de la ciudad en el libro décimo de la *República*. Pero el lugar donde ahora Sócrates estaba hablando se encontraba precisamente fuera de la ciudad, ya pertenecía al *aranya*, al lugar salvaje, a la «floresta», que para los indios fue siempre el lugar de la doctrina esotérica, frecuentemente opuesta a la aceptada en la comunidad, una doctrina que aquí Sócrates presenta con el gesto de quien realiza una ceremonia, una «antigua práctica de purificación», un *katharmós*, inmediatamente después de anunciar que se sentía *nymphólēptos*, raptado por las ninfas. Pero ¿cuál había sido su pecado? Haber pecado en contra de Eros, dice Sócrates, pero agrega también algo muy asombroso, y usando el mismo verbo, *hamartánein*: «Haber pecado con respecto a la mitología». ¿Y cómo se puede «pecar con respecto a la mitología»? Del único ejemplo que Sócrates nos ofrece de eso —y es la historia de Estésicoro y Helena— deducimos que peca en contra de la mitología quien yerra sobre la naturaleza del simulacro.

Si ese pecado es el desconocimiento del lenguaje de los simulacros, de una sabiduría que habla con gestos y con imágenes —y con entramados inagotables de gestos y de imágenes—, las destinatarias de la palinodia no podrán ser más que las ninfas, puesto que son las figuras míticas más afines a los simulacros y hasta tienden a confundirse con ellos, como *eídōla* del mundo que irrumpen entre los *eídōla* de la mente.

Por eso, al final del *Fedro*, Sócrates no olvida dirigir una plegaria a las ninfas.

El discurso de Sócrates se presenta como un *katharmós*, un rito purificador, dentro del cual encontramos, *en abíme*, la descripción de un *katharmós* —y precisamente en el denso párrafo donde Sócrates habla del segundo tipo de la *manía*, la *manía telestiké*—. Aquí se alude a «enfermedades grandísimas y pruebas», a «culpas antiguas», de las que el *katharmós*, que es una acción ceremonial realizada, según la definición de Pfister, por «un hierofante que delira», ofrece «liberación» (*lýsis*). Ahora bien, es precisamente ésta la descripción más perspicua de lo que es el propio *Fedro*, como obra de reparación hacia una potencia ofendida, que es a la vez Eros y la mitología —y las propias ninfas, como mediadoras de uno y otra—. Pero ¿quién ha ofendido tan duramente a la mitología, y con ella al conocimiento metamórfico, como Platón en la *República*? Se discute desde hace años sobre la anterioridad o posterioridad del *Fedro* con respecto a la *República*. Pero éste no es el punto. El *Fedro* y la *República* son en sí dos polos antitéticos perennes del juicio sobre el conocimiento metamórfico. Leeremos siempre a uno bajo la sombra del otro. Si la *República* trata de los simulacros que contagian como una pestilencia, el *Fedro* trata de los simulacros que curan. Sócrates quiere ante todo mostrarnos cómo, de esa enfermedad que es la *manía* —y, en su caso, en el momento mismo en que habla, del delirio del *nymphólēptos*—, la única cura y liberación viene del delirio mismo. *Ho tróssas iásetai*, «aquel que hirió curará»: este proverbio que nació como oráculo pronunciado por Apolo para Telefo se cierne, como una máxima delfica, sobre todo el *Fedro*. Y el *Fedro* mismo puede ser entendido como el relato de la cura ofrecida a las ninfas y por las ninfas que, en su delirio, capturaron a Sócrates.

Alrededor de 1890, en Florencia, el joven Aby Warburg estudia a Botticelli, en relación a la que entonces se llamaba «supervivencia» (*Nachleben*) de la antigüedad. Y pronto llegó a una conclusión que luego se revelaría como el eje de toda su obra.

A finales del siglo xv florentino la antigüedad volvía a aflorar. Pero ya no como «noble quietud» y «sencilla grandeza», según la fórmula de Winckelmann, aún dominante. Al contrario: Warburg advirtió la presencia de la antigüedad pagana en la repentina intensificación del gesto en una figura femenina —y sobre todo, como si el gesto en sí fuera algo demasiado brusco y necesitara fluir alrededor, en el imprevisto movimiento del drapeado y de los cabellos de esa figura, alborotados por un soplo—. Warburg reconoció esto en Botticelli. Era el «gesto vivo» de la antigüedad que reaparecía. Desde ese momento la escena mudaría para siempre. Con la agudeza de quien sabe encontrar «al buen Dios en el detalle», Warburg atribuyó ese descubrimiento a las sugerencias de Poliziano, que en su *Giostra* había remedado el himno homérico a Afrodita, pero agregando algunos elementos que se refieren «casi exclusivamente a la representación de los detalles y de los accesorios (*Beiwerk*)»: los cabellos sueltos y serpentinos, un vestido abultado por el viento, un tiritón del aire. Ésta —y sólo ésta— es la antigüedad que agita el teatro mental de la civilización florentina. Es una «*brise imaginaire*», como dirá Warburg al comentar un dibujo botticelliano de Chantilly. Y esa expresión francesa parece tener en su texto la misma función de la *grisaille* para Ghirlandaio y Mantegna: «ésta confina los influjos de los *revenants* al lejano y oscuro reino de la metáfora explícita». Así se crea una distancia entre «fórmula del *pathos*» y representación: distancia que es una marca de la memoria, de la presencia fantasmal de lo que vuelve a emerger.

Pocos años después, otra vez en Florencia, Warburg inventó lo que Edgar Wind definió como «un *jeu d'esprit*» con un amigo, el escritor holandés André Jolles. Se trataba de un intercambio de cartas fundado en una *donnée*: el enamoramiento de Jolles por una figura femenina que aparece en el fresco de Ghirlandaio *Visita alla camera della puerpera* en Santa Maria Novella. Los dos corresponsales llamaron a esta figura «la ninfa». En la habitación de la puerpera Ghirlandaio muestra, a la derecha, cuatro figuras que avanzan: tres de porte severo, la primera

—que parece una doncella florentina de la época— vestida con una tela gruesa y preciosa, que forma pliegues perpendiculares. Detrás de ellas, como impelida por un soplo (pero no se entiende de dónde puede venir), avanza con distinción una doncella de gran belleza, con atuendos ondeantes y paso ligero, fluido y ardiente. A sus espaldas la vestidura se despliega como una vela. Es la ninfa. En su figura encontramos todos los rasgos que Poliziano había agregado al himno homérico y transmitido a Botticelli. Con ella ingresa en el austero interior florentino un ser que ha pasado indemne por los siglos y ahora insufla en ese nuevo mundo su *brise imaginaire*. Es un «petrel pagano», escribe Warburg, que irrumpe «en esta lenta respetabilidad, en este controlado cristianismo». En la solemne subdivisión del fresco esa figura es como una taracea que pertenece a otro estrato de la realidad, a la vez ajeno y penetrante. «Perdí la razón», anota Jolles, pero es la voz de Warburg la que habla en él.

La correspondencia ficticia Warburg-Jolles sobre la ninfa es aún inédita. Sólo algunos fragmentos fueron publicados en la monografía dedicada a Warburg por Ernst Gombrich, carente de cualquier congenialidad con el sujeto. Pero eso basta para hacernos entender que la ninfa revelada en Botticelli continuaba actuando en él como imagen-fuente de esa demoníaca exaltación del «gesto vivo» con la cual los antiguos simulacros volvían a manifestar su potencia. Así, no sorprende que en el proyecto más ambicioso de Warburg, *Mnemosyne*, este atlas de los simulacros que debían hablar casi por sí mismos, como las citas acumuladas por Benjamin en esa otra inmensa obra inconclusa que habría llegado a ser el libro sobre los *passages* parisinos, un panel entero estuviera dedicado a la ninfa —y allí encontramos puntualmente a la doncella de Ghirlandaio—. Pero, con los años, la «ola mnémica» había hecho aflorar en Warburg otro aspecto de esa encantadora figura, que mostraba su variante siniestra y aterradora: aquella que Warburg llamaba «la cazadora de cabezas», la Judit, la Salomé, la Ménade. Sería una digresión atribuir lo anterior a una manifestación tardía del culto que tuvo la gran *décadence* por las *dark ladies*. Como escribió Edgar Wind, con delicadeza y penetración, para

Warburg «cada golpe que él sufría en carne propia y superaba a través de la reflexión se volvía parte integrante de su conocimiento histórico». La amenaza de las «cazadoras de cabezas» era para él un evento mental que se refería a la potencia de las imágenes en general, tal como se le había revelado en el ondear de las vestimentas de la ninfa. Warburg sabía que su cabeza podía ser de un momento a otro raptada por las ninfas y quedar prisionera de la locura.

El equilibrio psíquico de Warburg, siempre precario, pareció quebrarse en 1918. Entre 1920 y 1924, vivió en Kreuzlingen, en la clínica de Binswanger, lugar histórico de la esquizofrenia. Tenía la impresión, como un día confesó a Cassirer, de que «los demonios, cuyo imperio en la historia de la humanidad había tratado de explorar, se hubieran vengado capturándolo». En 1923, moderno *nymphólēptos*, Warburg ideó un *katharmós* para sí mismo: escribió en Kreuzlingen la *Lecture on Serpent Ritual* y comunicó a los psiquiatras que constituiría un avance importante en el proceso de su curación si le permitían leer ese texto ante los otros pacientes. Así sucedió. Cuando en 1939, a diez años de la muerte de Warburg, el «Journal of the Warburg Institute» publicó la *Lecture*, se podía leer al final en una nota a pie de página: «Leído por vez primera ante una *unprofessional audience*». Palabras que deberíamos escuchar en resonancia con otras que Warburg dejó escritas en una nota sobre la *Lecture*: «Éstas son las confesiones de un esquizoide (incurable), depositadas en los archivos de los psiquiatras».

Después de experimentar durante años la potencia de los simulacros sobre la vida mental, Warburg quiso dedicar aquella conferencia a la serpiente, el símbolo que más que cualquier otro sirve, según la fórmula de Saxl, para «circunscribir un terror informe». Así, la ninfa y la serpiente, Telfusa y Pitón, una vez más actuaron juntas, una sellando el inicio, la otra el final de la investigación de Warburg. Regresó con la memoria a un viaje a Nuevo México de casi treinta años antes, su única experiencia primitiva. Entonces había visto, en la práctica, lo que puede ser el conocimiento metamórfico. Observando la danza ritual en la que los indios Pueblo imitan a los antílopes,

la había entendido como un «acto de culto de la más devota pérdida de sí mismos en la transformación en otro ser». Pero había otro ritual sobre el cual ahora reflexionaba: la danza en la que los indios Moki bailan con serpientes de cascabel hasta cogerlas con la boca para evocar la lluvia salvadora. En la danza la serpiente es tratada, escribe Warburg, como «un novicio que se inicia en los misterios». Así, se convierte en un «mensajero» que debe alcanzar las almas de los muertos y allí suscitar el rayo. Así, la serpiente, la más inmediata imagen del mal, se vuelve la salvadora. Y aquí Warburg enciende la chispa de la conexión decisiva, comparando este ritual con el episodio bíblico de Moisés que, para curar a los judíos torturados en el desierto por las «serpientes ardientes», por orden de Yahvé levantó una serpiente de bronce sobre un asta de madera. Se lee en el Libro de los Números: «Ahora, si una de las serpientes mordía a un hombre y éste miraba hacia la serpiente de bronce, viviría». Este pasaje misterioso contradice brutalmente la condena bíblica, siempre reiterada, de los ídolos, de los *eidōla*. Pero es precisamente éste el pasaje que Warburg, atormentado por los *eidōla*, eligió para salvarse. *Ho trōsas iāsetai*, «aquel que hirió curará»: el antiguo proverbio griego actuaba de nuevo. Lo que ocurría en la sala de la clínica de Kreuzlingen no era en su esencia distinto de lo que un día había ocurrido en las riberas del Iliso, a la sombra de un alto plátano, cuando Sócrates, rapado por las ninfas, había hablado a Fedro de cómo, a través del «justo delirar», se puede alcanzar la «liberación» de los males. Y de repente había dicho, con la rapidez de quien dispara la última flecha, que «la *manía* es más bella que la *sōphrosýnē*», que ese sabio control de sí, que esa intensidad media, protegida por las temibles puntas, que los griegos habían conquistado con inmenso esfuerzo y que luego, por un enorme malentendido histórico, sería identificada por muchos con la Grecia misma. Pero ¿por qué la *manía* es más bella? Sócrates agrega: «porque la *manía* nace del dios», mientras que la *sōphrosýnē* «nace entre los hombres».

Traducción de TERESA RAMÍREZ VADILLO

EL SÍNDROME LOLITA

En el mes de septiembre de 1958 la clasificación de los *best-sellers* estadounidenses colocaba en primer lugar la obra *Lolita* de Vladimir Nabokov y en segundo, *El doctor Zhivago* de Boris Pasternak. Hoy, entre nosotros, predominan los Faraones de Christian Jacq, con su despiadada ridiculez. Como quiera que sea, hace cuarenta años los desmitificadores de siempre, esos que presumen de no caer nunca en las trampas de los *media*, ya nos habían puesto en guardia: esos dos libros, *Lolita* y *Zhivago*, eran entusiasmos pasajeros, efímeros éxitos de escándalo destinados a ser olvidados en un lapso de pocos meses. Y el verdadero escándalo sobrevino cuando pasó «el huracán *Lolita*» (título que Nabokov dio a un cuaderno donde anotaba, día a día, los acontecimientos). Hoy el «síndrome *Lolita*» parece resurgir, a raíz de la película de Adrian Lyne, que sin lugar a duda es modesta, pero ciertamente no prevarica con respecto a la novela.

Entre 1955 y 1958 la palabra clave fue «pornografía», término que a estas alturas ruborizaría a cualquiera que lo utilizara a propósito de *Lolita*. Los tiempos han cambiado y la palabra en boga actualmente es otra: «pedofilia». ¿Será un progreso, una mejoría del léxico? ¡Bah...! Por lo demás, las argumentaciones continúan siendo penosamente parecidas, lo que confirma el hecho de que la mojigatería y la incapacidad de entender de qué está hecha la literatura son cantidades que jamás decrecen, por el contrario, tienden a un gradual, engañoso incremento. Hay también un modo de medir este aumento: por la proliferación de esa siniestra especie de personas que no saben distinguir entre *representación* e *intimación* —y en consecuencia leerían *Crimen y castigo* como un manual

de instrucciones para asesinar mujeres viejas y solas—. A estas alturas surge espontáneamente una pregunta: si bien *Lolita* ya se lee en las escuelas, ¿es realmente un hecho que en estos cuarenta años se haya finalmente acertado de qué habla el libro? Muchas son las dudas.

Sin embargo, como sucede con frecuencia a los más grandes escritores, Nabokov era un maestro en sembrar sus novelas de «secretos patentes», según la fórmula de Goethe: secretos tan evidentes y ofrecidos a los ojos de todos, que nadie los ve. Así sucede en *Lolita*: desde las primeras diez páginas Nabokov presenta su «secreto patente», con puntillosa precisión y claridad: «Ahora quiero exponer el siguiente concepto. Sucede a veces que algunas mozuelas, entre los límites de los nueve y los catorce años, revelan a ciertos viajeros hechizados, dos o más veces mayores que ellas, su verdadera naturaleza, no humana, sino nínfica (o sea demoníaca); propongo llamar "nínfulas" a esas selectas criaturas». ¿Cuál fue el resultado durante los meses turbulentos que siguieron a la publicación del libro? El término «nínfula» (invención genial) enseguida se abrió camino, entrando pronto en la lengua común, a menudo con una escuálida connotación de complicidad. No así el «concepto»: que la joven *Lolita* tuviera naturaleza «no humana, sino nínfica (o sea demoníaca)» no fue percibido por los críticos. Y tampoco el hecho de que todo el libro era un desgarrador, suntuoso homenaje a las ninfas ofrecido por alguien que había sido subyugado por su poder.

Los griegos antiguos, que de estas cosas sabían mucho más que nosotros, llamaban a estos seres *nymphólēptoi* (y Nabokov retoma puntualmente en un pasaje la inusual palabra, mientras que en otro observa: «La ninfolepsia es una ciencia exacta»). Y aquí ya me parece oír la objeción: ¿no será que esa frase arriba citada fue puesta allí por el autor entre muchas otras, como de adorno? No, lo lamento, señores del jurado, pero los verdaderos escritores no actúan así. De cualquier forma, para los voluntariosos que intentaran seguir los rastros de las ninfas, disseminados con magnánima abundancia en todo *Lolita*, aconsejo

abrir el libro en las páginas 26, 54, 61, 165, 170, 176, 210, 234, 280, 312 de la edición italiana.* Encontrarán suficientes.

Pero ¿quiénes eran, después de todo, las ninfas? A estos seres de vida larguísima, aunque no eterna, la humanidad les debe mucho. Atraídos por ellas, más que por los humanos, los dioses empezaron a hacer incursiones en la tierra. Y primero los dioses, luego los hombres, que imitan a los dioses, reconocieron que el cuerpo de las ninfas era el lugar mismo de un conocimiento terrible, porque era a la vez salvador y funesto: el conocimiento a través de la posesión. Un conocimiento que otorga clarividencia, pero puede también llevar a quien lo practica a una locura peculiar. La paradoja de la ninfa es ésta: poseerla significa ser poseídos. Y por una fuerza arrolladora. Escribe Porfirio que Apolo recibió de las ninfas el don de las «aguas mentales». Ninfa sería entonces el nombre cifrado de la *materia mental* que hace actuar y que sufre el encantamiento. Quien se sumerge en esas aguas es llamado *nymphólēptos*. Entre ellos el más célebre fue Sócrates, que así se define en el *Fedro*, y al final del diálogo dirige una plegaria purificadora a las ninfas.

Se diría que terminamos lejos de Nabokov, y de su Humbert Humbert, el «cazador hechizado», poseído por su presa. O quizá nos acercamos demasiado, porque tanto Sócrates como Nabokov hablaron de la misma «locura que viene de las ninfas». Y ¿no habrá sido precisamente esto lo que suscitó contra ambos el coraje de la «jauría de los bienpensantes»? De hecho, cuando los seres divinos desaparecieron —al menos ante los ojos de quien ya no sabía advertir su presencia— junto con ellos se desvaneció el cortejo de los seres intermedios: ángeles, demonios, ninfas. Para muchos fue un alivio. La vida se mostraba menos peligrosa y más previsible. Y la palabra *nymphólēptos* cayó en desuso. En cuanto a las ninfas, volvieron a habitar en algún nicho solitario en la historia del arte. Planteo entonces

* Páginas 24, 51, 58, 159, 164, 169-170, 204-205, 230, 276, 308, de la edición española, Vladimir Nabokov, *Lolita*, Barcelona, Anagrama, 2002.

una hipótesis: quizá el escándalo que *Lolita* suscitó en algunos cuando apareció —y al parecer continúa suscitando— se debía sobre todo al hecho de que Nabokov obligaba a la mente, con los medios traicioneros y matemáticos del arte, a despertarse a la evidencia, a la existencia de esos seres —las ninfas— que pueden también presentarse bajo la forma de una chiquilla estadounidense con calcetines blancos. Más que el sexo, el escándalo era la literatura misma.

Traducción de TERESA RAMÍREZ VADILLO

EL PLATÓ DE LA MENTE

Varias veces me tocó observar que las películas de Hitchcock tienden a volverse más bellas cuando se ven otra vez. Me ha pasado últimamente, viendo de nuevo *Psicosis*, *Los pájaros*, *Marnie*.

¿De qué otros directores se podría decir lo mismo? De Lubitsch, de Max Ophüls, ciertamente. Otros nombres se podrían agregar, pero no muchos. ¿Por qué? Quizá por cierto blindaje inquebrantable que protege a esas películas del mundo externo. Quien entra en un Hitchcock, en un Lubitsch, en un Ophüls pone el pie en sitios autosuficientes, que tienden a absorber todo en sí mismos. Luego puede haber también otras razones de constante, renovado estupor. Puede ser un estupor no sólo estético, sino especulativo. O mejor: un estupor estético *por ser* especulativo. Esto es válido para algunas películas de Hitchcock que destacan (y deslumbran) porque, a la usual trama de delicias y terrores, superponen una dimensión metafísica. Primer ejemplo patente: *Vértigo*. Pero lo mismo se puede decir, con implicaciones más engañosas e indomables, para *La ventana indiscreta*. Truffaut, con su habitual perspicacia, escribió una vez a Hitchcock: «*Vértigo* es más sentimental, más poética, pero *La ventana indiscreta* es la perfección». Se dieron cuenta de eso también Chabrol y Rohmer, que apuntaban: «Si hay una película de Hitchcock para la cual el término metafísica se pueda citar sin temor, ésta es precisamente *La ventana indiscreta*». Lástima que después se hayan estancado en el intento de identificar *qué* metafísica. Después de una primera referencia al mito platónico de la caverna, se enredaron entre San Agustín y los jansenistas en la búsqueda del significado *moral* del asunto. No se entiende por qué (es más, se entiende perfectamente), pero en cuanto interviene la palabra «moral»

la lucidez de la mente se empaña. Y entonces ¿cuál será la metafísica implícita en *La ventana indiscreta*?

Como Lubitsch, como Ophüls, Hitchcock se abstenía de teorizar sobre sus películas. Pero, a veces, lanzaba por ahí una frase decisiva, disimulada, junto con observaciones técnicas inocuas. En esa frase se decía lo esencial. Así, una vez observó: «*La ventana indiscreta* es totalmente un proceso mental, conducido a través de medios visuales». Aislamos la frase y nos preguntamos: ¿quién está hablando aquí? ¿Śaṅkara a propósito de la *māyā*? ¿O es Rāmānuja o algún otro maestro vedántico? ¿Qué sentido tiene describir una película puntillosa y minuciosa hasta el *trompe-l'œil* (el set del patio, el más grande construido hasta entonces por la Paramount, correspondía fielmente a un inmueble de Christopher Street) como si fuera «totalmente un proceso mental»? «Totalmente»... ¿Qué habrá pretendido Hitchcock con esa afirmación tan drástica? No queda más que ver la película. El primer encuadre nos ofrece una estera semitransparente de bambú que se alza delante de una ventana, luego otra, luego otra más. Es como si la cortina de opacidad que normalmente envuelve a la mente y la hace desconocedora de sí misma se desvaneciera lentamente. ¿Qué aparece, entonces? No el mundo, sino el patio: predispuesto como un edificio mnemotécnico donde la pared de ladrillos descoloridos hace de soporte a los *loci*, que son las diferentes ventanas. Aquí se manifiesta la invención visual fundamental de la película: las imágenes que vemos al interior del marco de cada una de las ventanas (la bailarina que practica, los recién casados que entran en su apartamento, el músico infeliz al piano, Corazón Solitario que se prepara para recibir a un macho invisible, el viajante Lars Thorwald que regresa con su esposa enferma y rencorosa) están a otro nivel respecto a lo que vemos en el patio o en la habitación del protagonista. Esas imágenes rectangulares no son reales, son hiperreales. Tienen la cualidad alucinatoria y esmaltada de las calcomanías. Es tal la evidencia de esos rectángulos (aún más imperiosa de noche, cuando los rectángulos se recortan sobre un fondo de tinieblas) que

empezamos a preguntarnos: ¿dónde estamos realmente? Y se insinúa la sospecha: quizá la ventana donde está apostado el fotógrafo James Stewart con su pierna enyesada no da, como todas las ventanas ingenuas, hacia algún exterior. Quizá, como lo indica el título en inglés (*Rear Window*), es una ventana que se abre hacia lo que perennemente está *detrás* del mundo: el plató de la mente. De hecho, ¿desde cuándo la «realidad» (Nabokov dice en algún lugar que se trata de una palabra utilizable sólo entre comillas) ha tenido la nitidez alarmante, la pátina nacarada de lo que ve el fotógrafo en los rectángulos luminosos delante de él? Lo que ocurre allí dentro ¿no es quizá el cine sorprendido en su origen? Admitamos entonces que las esteras de bambú se hayan alzado sobre un teatro ocupado por una mente y sus fantasmas. Pero ¿cómo se compone esa mente (cada mente)? Hay un ojo soberano, inmóvil: el *âtman*, el Sí. Traduzcamos en la ironía occidental de Hitchcock: el ojo de un fotógrafo (el ojo por excelencia) con una pierna enyesada. En la superposición de un binóculo o de un imponente teleobjetivo al ojo del protagonista está implícita no sólo la capacidad de auto-intensificación del *âtman*, sino la capacidad del ojo soberano de desdoblarse indefinidamente: existe siempre una metamirada que se sobrepone a la mirada, pero el paso decisivo es el primero: aquél con el que el Sí se separa del Yo, el fotógrafo que mira del asesino que es observado. Pero entonces ¿adónde fue a parar el mundo? La mente puede encargarse de dejarlo fuera, pero no del todo. Siempre queda al menos una hendidura, que hiere y permite la fuga. Por ello, en uno de los lados del patio, se abre un callejón que da a la calle. La calle es el mundo *como es*. Pero en la película nunca se hará notar más que por instantes, como cuando Grace Kelly o Corazón Solitario o el asesino se aventuran en él. Todo el resto se desarrolla al interior de una mente, entre el ojo del fotógrafo y sus fantasmas. Ese ojo es soberano. Frente a él, todo está disponible: cada piso, cada escena de la vida, tal como se muestran sobre la fachada interna del patio, como una película proyectada sobre cada uno de los rectángulos luminosos de las diferentes ventanas.

El hilo que ata al fotógrafo con el asesino se aprieta en un nudo metafísico, del cual depende, como un teorema de un axioma, toda la película. Según la doctrina vedántico-hitchcockiana, el *âtman*, el Sí, no es una entidad aislada, sino que está siempre relacionada con una contraparte, el *aham*, el Yo —o más precisamente el *ahamkâra*, ese proceso de «fabricación del Yo» que da a cada uno la impresión de tener una identidad—.

Pero ¿por qué el Yo tiene que ser el asesino? La relación entre *âtman* y *aham* corresponde a aquélla entre el brahmán que vigila, silencioso e inmóvil, el sacrificio y el oficiante que lo realiza. Pero ¿por qué el sacrificio? Porque es la acción por excelencia, sobre la cual se modela cualquier otra, de donde descenden todas las demás. Así decían los videntes védicos. Y el sacrificio, aun cuando sólo consistiera en exprimir el jugo lactescente de una planta, el *soma*, es siempre una destrucción. Y una destrucción que es percibida como asesinato.

La relación entre *âtman* y *aham* es tortuosa, en cualquier momento puede dar un vuelco. El *âtman* es un ojo soberano, invisible, pero obligado a la inmovilidad de la contemplación. La angustia de Arjuna en la *Bhagavadgîtâ* sobreviene cuando el *âtman* es llamado a actuar: pero esto en una perspectiva sacrificial, donde *âtman* y *aham* pueden al final encontrar un delicado, arriesgado acuerdo. En la perspectiva profana, donde el sacrificio se ha vuelto asesinato, *âtman* y *aham* no pueden más que ser siempre potencias antagónicas, hasta la muerte. Así, el viajante podrá tratar de golpear al Espectador escondido llegándole por la espalda (como entrando en la sala de cine cuando el espectáculo ya ha empezado). Y podrá tratar de matarlo, porque de cualquier modo *âtman* y *aham* conviven en el mismo cuerpo. El intento de asesinato del fotógrafo, realizado por el viajante, es ante todo un intento de suicidio. Y el fotógrafo logra defenderse sólo deslumbrando con el flash al viajante: como el Sí trata de paralizar con su luz interna la revuelta del Yo, que golpea desde atrás, y desde la oscuridad.

La versión profana ofrece en los términos irónicos de la comedia psicológica lo que la versión sacrificial ofrece en

los términos de la ritualidad metafísica: el viajante se libera con el asesinato de un matrimonio pasado (y la única prueba que queda del delito es el anillo matrimonial de su esposa), mientras que el fotógrafo quisiera liberarse de un matrimonio futuro, pero precisamente el asesinato realizado por el viajante lo obliga al matrimonio. Así ocurre que la aspirante a prometida del fotógrafo (Grace Kelly) se apodera del anillo matrimonial de la asesinada. Así reencontramos al fotógrafo enfermo y aún más inmóvil (ahora tiene *ambas* piernas enyesadas), mientras duerme bajo la mirada de la futura esposa, tal como estaba enferma e inmóvil en su cama la esposa del viajante antes de ser asesinada. Claro, el fotógrafo está a merced de la encantadora perfeccionista Lisa Fremont (Grace Kelly), mientras que la esposa de Thorwald estaba frente a una mirada de torvo rencor. Pero nada es inocuo. La contienda entre *ātman* y *aham* es eterna, y no se detiene nunca. El encanto peculiar, el riesgo de la película es precisamente éste: componer una *sophisticated comedy* abigarrada y rica de virtuosismo sobre la base de una materia brutal, sin atenuar de ningún modo su carácter siniestro.

Regresemos al patio. ¿Qué ambiente se respira en ese patio de la novena calle? Más o menos el que había en Tebas con Edipo o en Elsinor con Hamlet. «Hay algo podrido en el patio». Quien se da cuenta, como de costumbre, es el coro, que aquí delega en la admirable Thelma Ritter, enfermera de las aseguradoras, para que lo represente. La rueda vertiginosa de los fantasmas, la sombra cada vez más irresistible de Grace Kelly que se proyecta (desde atrás) sobre el fotógrafo dormido (o sea, fugándose de los fantasmas que reencuentra puntualmente en la pared de enfrente) crean una tensión que crece, junto con el calor húmedo de Nueva York. Sobre todo en dos personas: el fotógrafo y el viajante, que se prepara para matar a la esposa. ¿Qué vincula a estos dos seres que se ignoran? Un hilo extremadamente sutil, un hilo femenino. El viajante Lars Thorwald mata a su esposa: el fotógrafo lo descubre con la ayuda de la mujer que se quiere convertir en su esposa (y a su vez se arriesgará a que el asesino la mate). Como siem-

pre, sacrificio y hierogamia están envueltos el uno en el otro. Una vez expulsada la víctima sagrada, que ahora no es sólo la asesinada, sino también el inocente perrito de los vecinos, se produce un efecto de pacificación en el patio. El pequeño perro, víctima sustituta, es reemplazado por otro perrito: para indicar que su existencia representa la sustitución misma. La bailarina reencuentra a su cómico novio, huyendo de los «lobos» que la acechan. También Corazón Solitario, la mujer madura y desdichada que quería matarse, encuentra un compañero: el pianista joven e infeliz, que estaba desesperado por sus fracasos. Aquí se revela la cruel ironía de Hitchcock: después de un asesinato la vida se aligera y se reanima. Los asesinos pasan, el patio permanece.

Esta lectura vedántica de *La ventana indiscreta* se me impuso como una evidencia hace unos diez años. Todo concordaba —y, cuanto más concordaba, más me sentía atravesado por una sutil hilaridad—. Veía la cara de Hitchcock, protegida por el imponente baluarte de su labio inferior, engastada en el marco proliferante de un templo hindú. Después pensaba: es un poco como ver una película de Mizoguchi a través de Plotino. ¿Por qué no, después de todo? ¿Qué otra cosa se puede hacer si la psicología y el psicoanálisis occidentales son tan rudimentarios e inadecuados con respecto a Hitchcock? Años después, vi de nuevo *La ventana indiscreta*. La lectura vedántica resurgía espontáneamente, es más, se enriquecía de nuevos detalles. Pero no era esto lo que me impactaba. Sino más bien una constatación: el arte no se deja perturbar por sus significados. Fue Dumézil quien una vez recomendó el placer de leer la *Ilíada* de corrido, «sin hacerse preguntas», sin pensar nada más que en la historia contada, sin comentarios, sin diccionarios, por lo tanto sin significados ulteriores. Ese placer es la verdadera ordalía del arte. Lo que resiste esa prueba está salvado. Y cómo se salvaba la película de Hitchcock... Tan bien que impulsaba enseguida hacia otras direcciones. Por ejemplo: la brisa que mueve el aire estancado del patio y de las elucubraciones del fotógrafo viene de Park Avenue, con el paso de Grace Kelly. Es

ella, con sus estrepitosas *mises*, con sus puntadas mucho más agudas que las del macho obligadamente chistoso, quien le da sabor a la película. A través de ella Hitchcock, estratega de la imagen, parece hacer converger todo hacia una epifanía, que es también un talismán. Observemos: al inicio de la película el fotógrafo, pedante y arisco como son a menudo los hombres de acción, explica a Grace Kelly que él va por el mundo, rozándose con peligros y molestias, con un minúsculo maletín. Es como decir: «No son cosas para ti, hembra fatua de Park Avenue». En el primer momento Grace Kelly calla y aguanta. Pero el día después, cuando ya aumenta la tensión por el supuesto asesinato, aparecerá con una maletita negra, de gran elegancia, donde tiene guardado su neceser para una noche con su reacio prometido. Y, frente al atónito James Stewart, pronunciará las dos oraciones que sellan la película. «Un poco de intuición femenina a cambio de una cama improvisada» (es el trueque que resuelve aforísticamente todas las dificultades sentimentales que oprimen al pobre fotógrafo). Y al final, siempre a propósito de la maletita: «Ves, es más pequeña que la tuya» (con deliciosa insinuación sexual). La epifanía se produce cuando esa minúscula caja negra se abre con un sonido seco y su geométrica nitidez se desvanece en la nube rosada del camión que aparece (junto con las pantuflas y el diminuto espejo, recuerdo vedántico). Esa luz se irradia sobre toda la película.

Agregaría una última nota. *La ventana indiscreta* es el Occidente mismo, en su forma más fascinante e irreductible. Pero quizá, para entenderse a sí mismo, el Occidente también necesita de categorías nacidas en otra parte. De lo contrario corre el riesgo de verse más árido e informe de lo que ya es. Además, ¿no ha sido siempre una vocación peculiarmente occidental la de viajar mucho, buscar otros mundos, conquistarlos pero también estudiarlos? Y ¿para qué se estudia si no es para entender algo que luego también se pueda usar?

Quizá una historia que nos concierne a todos muy de cerca es la jasídica del rabí Eisik de Cracovia, contada por Buber. Rabí Eisik, hijo de Jekel, tiene un sueño recurrente que lo conmina

a ir lejos, hasta Praga, donde encontraría un tesoro escondido, bajo el puente que conduce al castillo de los reyes bohemios. Rabí Eisik va a Praga, observa el puente pero se da cuenta de que siempre está vigilado por centinelas. Testarudo, continúa vagando por la zona. Al final el capitán de los guardias, impresionado por ese viejo obstinado, le pregunta qué busca. Rabí Eisik cuenta la historia de su sueño. El capitán de los guardias se echa a reír. Y le narra otra historia: «Mira que si los sueños reflejaran la verdad, en este momento yo estaría haciendo un viaje en sentido inverso al tuyo. Y naturalmente no encontraría nada. Has de saber que soñé que encontraría un tesoro en Cracovia, en la casa de un rabino que se llama Eisik, hijo de Jekel, detrás del fogón. Imagínate, ir a Cracovia donde la mitad de los hombres se llaman Eisik y la otra mitad Jekel...». El rabino Eisik, hijo de Jekel, escucha sin comentar y regresa enseguida a su casa en Cracovia. Detrás del fogón encuentra el tesoro. El punto de la historia —observó un gran indólogo, Heinrich Zimmer— no es que el tesoro que buscamos se encuentre más cerca de lo que pensamos. Si así fuera la historia del rabí Eisik se parecería a otras mil. El punto decisivo es que el lugar del tesoro debe ser revelado por un Extranjero, que en ese momento ni siquiera sabe que nos está iluminando. De no haber encontrado al capitán de los guardias en la lejana Praga, rabí Eisik jamás habría mirado en la esquina detrás del fogón de su casa. La India (y no sólo la India) podría ser para nosotros lo que el capitán de los guardias fue para rabí Eisik.

Traducción de TERESA RAMÍREZ VADILLO

EL GUANTE DE GILDA

Alguien se ha asombrado porque últimamente una gran cantidad de espectadores se ha reunido cada noche en Roma, protegida por la majestuosa Basílica de Majencio, para ver viejas películas. Sin embargo era sólo la manifestación un poco ostentosa de un fenómeno placentero que se podía constatar ya desde hace algunos años. Se trata, en resumen, de lo siguiente: ha cambiado radicalmente la manera de vivir el cine, cuando menos por parte de aquellas (muchas) personas para las cuales el cine es un vicio invencible, una droga ligera que proporciona los máximos placeres a los adictos empedernidos.

Ahora, justamente estas personas, hace años, si querían ver algo entre las decenas de miles de películas que marcan la historia del cine, debían someterse al desolador ritual de los cineclubes. Salas escuálidas, y, en la pantalla, la eterna carriola de Eisenstein, *La madre* de Pudovkin, mucho *Ladrones de bicicletas* y otros incunables del neorrealismo, dos o tres Chaplin (*Tiempos modernos*, porque está «en contra de las máquinas», y *El dictador*, porque está «en contra de Hitler»), escasos Carné, que hacían aspirar una que otra tufarada de vicio y de París.

El fundamento del cineclub era, en aquellos tiempos, la risible categoría del «cine de arte» o «cine de autor», desdeñosamente diferente del «cine comercial». Este fundamento ha sido corroído, poco a poco, sobre todo por la multitud siempre creciente de los *cinéphiles*. Estos fanáticos, a menudo cómicos pero siempre útiles, estimulados por su devoción empezaron a extender su interés por el Gran Director a todos los demás elementos del cine. Pronto se dieron cuenta de que un guionista o un operador podían ser igual de importantes que el director, que un gran actor podía ser aún más importante y que un secundario podía incluso eclipsar al gran actor. Y no hablemos

de los escenógrafos y, finalmente, de los maquillistas. Era fácil en este punto llegar a la dura consecuencia: que el cine por esencia no tiene autor, ya sea anónimo o, como quiera que sea, con-muchos-nombres. El autor es un feliz accidente, que de vez en cuando el cine admite. Y muy a menudo se trata de un maníaco del cine que tiene *también* una invasora fuerza estilística (pienso en von Stroheim, en Welles). Llegados a este punto, por fin se desplomaba la estructura del cineclub y empezaba otra era, más respirable.

Yo creo que sólo ahora se comienza vagamente a tomar conciencia de aquella enormidad que es el cine. Y la primera fase de esta nueva iniciación es la de la voracidad: ver de todo, películas viejas y nuevas, de directores conocidos y desconocidos, con actores óptimos y pésimos, ¡y películas «comerciales» sobre todo! ¡Y americanas sobre todo! Y verlas preferiblemente *por géneros y convenciones*.

Las Convenciones, los Géneros, de los cuales se contaba en la escuela que habían sido liquidados por Benedetto Croce, en cambio son como los dioses: desaparecen, a ratos, pero para migrar y reaparecer, disfrazados y rejuvenecidos, en otras tierras. En nuestro siglo se ha manifestado este fenómeno singular: que los Géneros y las Convenciones, evacuada la literatura y el teatro, han migrado al cine. Es más, con mayor exactitud, se han empleado en Hollywood. Y es también por esto que hoy en día una novela regular es casi una afrenta, mientras que en una película regular se podrá (casi) siempre descubrir algo, y sobre todo se le seguirá hasta el final sin rencor. Porque la novela regular presupone tontamente estar fundada en una Convención viviente, que en cambio le ha sido sustraída, mientras que la película, aun en la total inconsciencia, está atravesada todavía por la fuerza de la Convención. Si toda nuestra civilización desapareciera en la nada y se quedaran las puras películas hechas en Hollywood en los años treinta y cuarenta, un alienígena que visitara nuestro planeta podría—más allá del Arte y de lo Bello y lo Feo, obviamente—reconstruir en gran parte el recorrido de la mitología de Occidente.

Pero ¿cuál es la razón de esta conmoción, de esta grandiosa migración de los dioses? Contestar de manera exhaustiva a esta pregunta significaría explicar nuestro mundo, lo que por suerte nos es negado. Pero algunos puntos inamovibles, para la respuesta, podemos tenerlos. Si las Convenciones y los Géneros han elegido migrar al cine, debe de ser porque la forma del cine es la más cercana a la esencia de lo que hoy se manifiesta. Y ¿qué es lo que se manifiesta? El fetichismo total. Sí, ese fetichismo que para Marx era una contraseña primaria del «mundo de las mercancías» es en realidad el fetichismo *de todo*, porque el almacén de las mercancías se ha convertido en el cosmos mismo, y nosotros por lo tanto no somos más que una ínfima parte de él. Ahora, el cine pone la condición de poder utilizar como fetiche la totalidad de los fantasmas psíquicos, que del fetiche constituyen de cualquier modo y siempre el material.

El sueño más antiguo y más cruel del mundo en el que vivimos es el de convertir al fantasma en cosa. Y el cine permite acercarse como nunca antes, y con temible inmediatez, a este sueño. En el cine los fantasmas se transforman en cosa, y al mismo tiempo en una cosa casi inexistente, indefinible y de la cual es imposible apropiarse, como puede ser una tira de celuloide impresionado o el movimiento de figuras sobre una pantalla blanca.

Esta casi-inexistencia y super-existencia del cuerpo de los fantasmas es el sello de su perfección y de su poder. ¿Qué es el guante de Rita Hayworth en *Gilda*? Es al mismo tiempo un objeto (que podríamos encontrar en un museo de reliquias cinematográficas), un fantasma fetichista por excelencia (¿recuerdan la estupenda secuencia de grabados de Max Klinger, que tienen a un guante como protagonista?), una alucinación común vivida en la oscuridad de las salas cinematográficas por un inmenso número de personas que no se conocen, no quieren conocerse y se comunican solamente a través de esta muda imagen.

Y ¿cuál es el resultado de la suma de estos tres elementos? Por lo menos un *strass* del mito. Y me refiero a esto en sentido

literal: habrá que decidirse, un día, a entender que las *stars* son astros, al igual que Andrómeda y las Pléyades y muchas otras figuras de la mitología clásica. Sólo si se reconoce este común origen astral y fantasmal, se podrá después llegar a comprender cuáles son las diferencias —y las distancias, también ellas estelares— entre Sunset Boulevard y el Olimpo.

Traducción de VALERIO NEGRI PREVIO

JOHN CAGE O EL PLACER DEL VACÍO

Desde hace casi veinte años veo abuchear a John Cage: primero en Darmstadt, donde lo abucheaban los adeptos mismos de la Neue Musik, asustados por su intrusión que arruinaba todas sus Bellas Estructuras (y de hecho su llegada marcó el fin de Darmstadt, que desde entonces ya no fue *el* lugar de la nueva música); luego en festivales y conciertos en varias ciudades de Europa. Lo abucheaban colegas resentidos y damas distinguidas, intelectuales orgánicos y exponentes de la vanguardia moderada, burócratas céreos y defensores de los Valores. En cambio, los pocos que le aplaudían eran, en gran parte, aquellos que hacen algo porque piensan que *se tiene* que hacer; en menor número, aquellos músicos y aquel auditorio que estaban agradecidos con Cage por el leve soplo hilarante y disolutivo que había sabido hacer circular entre los sonidos. No lo aplaudían por lo tanto solamente (o en primer lugar) como compositor.

Cage, de hecho, es ante todo *un inventor* (como supo ver su maestro Arnold Schönberg). Y su invento específico ha sido el de introducir discretamente, infantilmente, un poco de Vacío en la música, y por lo tanto en nuestra vida. Ahora, aquel Vacío tiene para todos nosotros una función saludable, como una brisa para un asfíctico. Porque una de las enfermedades más graves que padecemos es la del Lleno: la enfermedad de quien vive en una continuidad mental ocupada por un torbellino de palabras entrecortadas, de imágenes tontamente recurrentes, de inútiles e infundadas certezas, de temores formulados en sentencias antes que en emociones. Todo esto produce muchos desastres —pero sobre todo uno, del cual se derivan los demás—: la falta, la incapacidad de atención.

Cage, en el fondo, no dijo nada tan desconcertante como la siguiente obviedad: que la música es el mundo del sonido, por lo tanto algo que no empieza y no termina en la sala de concierto sino que nos acompaña en cada instante de la vida. En una habitación acústicamente aislada no escuchamos el silencio (que es, en todo caso, una categoría metafísica) sino el *casi* imperceptible sonido de la circulación de nuestra sangre. Cage ha invitado a su auditorio a fijar su oído en esta realidad.

Sin embargo, para hacerlo, no se precisa tanto ejercitar el oído cuanto la mente con el fin de construir en su interior un poco de Vacío en el cual acoger los sonidos. Esta pacífica propuesta puede fácilmente provocar reacciones violentas, porque muchos están patéticamente adheridos a su propio Lleno (de lo contrario —temen con razón— no sabrían a qué aferrarse). Por este motivo, creo, Cage es abucheado tan a menudo.

Pero la demostración perfecta, paradójica, y tal vez insuperable, de este mecanismo la he visto sólo ahora, en el reciente concierto de Cage en el Lírico de Milán. Un público de quizás dos mil personas, en su mayoría entre los quince y los treinta años (los intelectuales más maduros no estaban presentes, evidentemente consideraban la función no digna de su atención), se había agolpado para escuchar a este nombre legendariamente «crítico» y «alternativo». Pero de él no debían de saber, o de haber entendido, mucho más que el nombre. De hecho, después de pocos minutos, el espectáculo se transformó en un psicodrama galopante, que tenía como su objeto tácito las ganas de darle una paliza al ilustre músico.

Cage, solo en el escenario, atento y concentrado en una incongruente lectura de sílabas, logró provocar un *black-out* durante dos horas y media sobre dos mil espectadores, hizo que se revelaran a sí mismos como ningún psicoanalista, como ningún pedagogo político sabría hacerlo jamás. Si tanto querían expresarse, debo admitir —¡ay de mí!— que lo lograron. Y ¿qué expresaron estos jóvenes de todas las Tendencias, de todas las Desviaciones, de todas las Marginaciones, de todas las Diferencias? Antes que nada revelaron su odio hacia lo que

es *realmente* extraño. Porque Cage es precisamente una de las pocas personas realmente extrañas que se pueden encontrar. De por sí, por su apariencia, por su gesto, por el estilo, por ejemplo de su invencible carcajada, que tiene un ruido de hojas secas. Luego revelaron, teniendo durante dos horas y media la total disponibilidad de un teatro, lo que es su teatro mental: con inventos verdaderamente trillados, muy alejados de aquella ironía que sin embargo deberían haber redescubierto.

En fin, utilizando todo lo que encontraban a su alrededor como percusión, crearon momentos de verdadera fusión tribal: pero era como un dilatarse del espíritu del «juntamos las mesas» en los hostales montanos durante los días de lluvia. Con la añadidura de una violencia explícita que emanaba momento tras momento, nutrida por una cordial solidaridad en las ganas de golpear a quien de cualquier modo no hubiera podido defenderse. Así que muchos parecían invocar no precisamente la habitual quimérica Liberación sino una más uniforme, y por lo tanto más equitativa, Opresión.

En un momento dado, un grupo de una decena de muchachos se amontonó alrededor de Cage. Uno intentó vendarlo con una tira negra —y me temo que no sabía que en aquel momento repetía un gesto antiquísimo con el cual el músico es elegido como *pharmakós*, víctima fascinadora y miasmática, que debe ser expulsada de la ciudad, según relató Platón en la *República*—. Era el gesto simbólico de la paliza. No le pegaron porque Cage —aunque a pocos centímetros— en su inflexible quietud siguió actuando como el Ángel Exterminador. Pero los gestos simbólicos, es sabido, significan siempre *un poco más* que los hechos. Al final de la pieza, Cage se levantó de su silla, se inclinó ante el público y abrazó sonriendo —con su admirable sonrisa *vacía*— a los dos muchachos que tenía más cerca. Luego salió entre el estruendo de los aplausos de los muchos que le habían injuriado y de los pocos que le estaban agradecidos por haber provocado este pequeño y atroz juego de la verdad.

El inerte había desarmado a las multitudes enardecidas. Y creo que en ese momento se ganó la admiración de alguien

que hasta un poco antes lo había visto, tontamente, como a un enemigo. Tal vez sólo entonces nos dimos cuenta de que todo se había desarrollado como en el *Ángel exterminador* de Buñuel: las puertas estaban abiertas, pero hasta el final nadie había logrado irse (y habría sido una reacción razonable ante un espectáculo de tan exasperante monotonía). Varios cientos de personas habían mirado, hipnotizadas, a aquel hombre solo sentado a su mesita, los insultos le habían atravesado como a una hoja transparente, habían rebotado y habían ilustrado a todos lo que profundamente deseaban: cosas más bien tristes.

De todos modos, aquellos espectadores no querían el tenue soplo de Vacío que acompaña a Cage: demasiado llena de escombros verbales estaba su mente para que pudieran reconocer que se encontraban en presencia de algo que tal vez no habían encontrado nunca: una persona sin hostilidad alguna hacia ellos, por su carencia de rencor en general.

Traducción de VALERIO NEGRI PREVIO

SENDEROS TORTUOSOS

Nunca vi a Chatwin con una cámara fotográfica. No sabía ni siquiera si una cámara fotográfica formaba parte de su exiguo equipaje. En cambio habría podido decir qué corbata (de estrellas sobre fondo azul) seguramente era parte de él. Todo lo que conocía eran las sorprendentes fotografías que acompañan a *En la Patagonia*. Incluso estaba al tanto del agudo comentario ya famoso de Rebecca West cuando las vio: «Son tan bellas que se podría prescindir del texto». Era, al igual que muchas buenas ocurrencias, obviamente falsa. Como muchas buenas salidas, alusiva a una verdad ulterior. De hecho, hay algo que permite asimilar los pequeños bloques numerados de *En la Patagonia* a otras tantas fotografías. Aquellos números podrían estar al margen de una película que se desarrolla lentamente ante nuestros ojos. No importa si esos fragmentos a menudo versan sobre tramas de historias disueltas y fantasmagóricas, su carácter es siempre el de una evidencia visual, táctil, como si, frase tras frase, nos invitaran a recorrer con la mirada o con las yemas de los dedos una superficie que quiere declararse por sí misma, antes y más allá de todo significado. (El sentido de la superficie: creo que para Chatwin era una guía oculta, en la prosa, en las imágenes que tomaba, en el gusto por ciertos objetos).

Así que nunca hablamos de fotografía. Sin embargo, había muy pocas cosas de las cuales no hablaríamos. Se conversaba en un estado de continua incertidumbre sobre el rumbo. Un gusto que debía de ser congenial a los nómadas. También las palabras procedían por «senderos tortuosos» (en anglosajón *chette-wynde*, origen del nombre Chatwin, por lo menos según el tío Robin —¿o era acaso la tía Ruth quien lo decía?—) y el trayecto estaba salpicado por explosiones: una historia, generalmente, o un detalle, una anécdota, una entonación, un color.

El humo consistía en unos estallidos de su risa, oscilantes entre lo infantil y lo mecánico, como si los produjera un juego de delgadas ruedas dentadas. Pero las conversaciones descritas son siempre un poco frustrantes, para quien quisiera (o aún quisiera) ser parte de ellas. Por suerte, y por una extraña casualidad, puedo ofrecer un ejemplar de ellas perfectamente acabado en sí mismo, diseñado por la pluma de Chatwin. Un día, en Milán, escribió en un pequeño libro de huéspedes que se estaba haciendo pedazos («Liste des Visites, or a Carriage Companion, Printed for William Marsh, 137, Oxford Street») las siguientes líneas:

Une Histoire de la Bourgeoisie Française

En un restaurante estábamos sentados junto a dos mujeres de cara afilada que discutían sin misericordia sobre lo siguiente: si un *Alaska* era como decir *une île flottante* o *une omelette norvégienne*. Uno de los esposos era gordo, porcino y tenía seis anillos de oro; el otro era una reencarnación de Monsieur Homais. Luego se supo que también él era un farmacéutico. Comentó que de un platillo podía no cansarse nunca: el *gigot d'agneau*, *pommes dauphinoises*. Cuando llegaron al café, dijo las siguientes palabras: «Je vais vous raconter l'histoire d'un homme qui est parti pour son voyage de nocces avec sa nouvelle femme et, pendant le voyage, elle était tuée, meurtrie par quelqu'un. Et lui, pour oublier ses tristes souvenirs, est parti pour ...» y a este punto uno se esperaba las palabras «Tahiti» o «la Nouvelle Calédonie»... no, no... «il est parti pour la Belgique où il est devenu président d'une société de fabrication du chocolat... de la laiterie... et même les produits chimiques».

Bruce Chatwin, 20 de octubre de 1987

Esta encantadora taracea conserva intacto el sello Chatwin—y es una demostración de cómo capturaba sus escenas (o también sus instantáneas)—: recortadas por un oído (o por un ojo) prensil en el murmullo de un restaurante (o del desierto), aisladas,

astilladas, impresas en las páginas con un sonido seco y rápido. Más que sensibilidad, ésta era su fisiología, su paso mental. Esto explica la razón por la cual innumerables diligentes escritores de viajes anglosajones de ayer y hoy acaban por provocar respetuosos bostezos, con toda su pedante y tenaz meticulosidad, mientras que en las páginas de *En la Patagonia*, aquellos episodios grabados en el vacío siguen vibrando.

Claro, hay excepciones, que Chatwin conocía bien: el neurasténico Robert Byron o el irritante Evelyn Waugh o el tajante Wilfred Thesiger... Pero como entiendo que detestaba ser considerado un escritor de viajes...

Cambiando de tema (y de esto creo que ya hablamos): he tenido siempre la sospecha de que en la idea de viaje hay para un inglés un potencial de eros y de terror más elevado que entre los demás europeos. La Mancha antes de ser un canal a menudo borrascoso, es una barrera metafísica. «La inmoralidad empieza en los muelles de Calais»: esta sentencia terminante es pronunciada por una altiva solterona, mientras toma el té con Ermyntude, tía de Evangeline, de dieciocho años, la cual acaba de salir de su colegio para niñas acomodadas y sólo está impaciente por irse a *déniaiser* viajando por el continente. (¿Dónde nos encontramos? Pues naturalmente en un Cole Porter, *Nymph Errant*...).

¿Por qué sucede todo esto? Tal vez porque ningún país europeo ha desarrollado jamás como lo ha hecho Inglaterra la idea de coincidir con el orden natural de las cosas. El ritmo del té de la tarde y del *drink* de la noche no se distingue fundamentalmente de aquel del primer lirio que brota y es reportado con cartas al periódico. Hay una concepción cósmica del orden doméstico que vuelve, por contraste, la palabra *outlandish* más remota, vagamente amenazadora y perversa, que cualquier término equivalente en otra lengua.

Ahora, en ese *outlandish* (que no es sólo geográfico: no hay nada más *outlandish* que ciertas lecturas, o que cierta manera de leer) Chatwin estaba inmerso desde siempre, por constitución, vocación, destino. Es tal vez esto (amén de su belleza)

lo que ayuda a explicar por una parte cierta sospechosa resistencia con respecto a sus escritos mientras vivía y por otra su rápido paso a objeto de culto, pero con algún enconado residuo, que sigue brotando —y nunca me quedó tan claro como en el artículo de alguien que le reprochaba los cuadernos *en moleskine*, ¡comprados nada menos que en París!—. Y añadía: pero ¿no podría haberlos comprado en la papelería cerca de su casa? Aquí se nota que ya está en acción la policía cultural: se sospecha que detrás del *outlandish* se esconde la tendencia hacia la estética (y además lo esnob). Ahora se sabe que, en nuestra época de fáciles carnicerías, no hay una condena moral más frecuente que ésta. Indiciado por esteticismo es ante todo quien tenga la capacidad de *ver*. Chatwin, con su «ojo absoluto», estaba siempre en primera fila entre los *usual suspects*. (Me pregunto, ahora, si no sería una perversa respuesta a todo eso aquel malévolo artículo suyo relativo —inopinadamente— a R.L. Stevenson, culpable también él de ser irremediabilmente *outlandish*: como si esta vez Chatwin hubiese querido enseñar a sus adversarios las tácticas más eficaces para perjudicarlo).

Ahora hablemos un poco de nómadas, ya que a menudo hablábamos de ellos. (Para Chatwin hablar de eso era como para un teólogo medieval hablar de la Trinidad). Volviendo a pensar en eso hoy, me parece una evidencia que en años recientes, con una acentuación brusca en los años setenta, los nómadas han sido ante todo imagen de los Buenos. Nómada era lo que se escabullía de entre las mallas de un maligno control. Nómada era lo que se escapaba de la persecución del Hombre Nuevo, que luego era —en el mejor de los casos— un celador. En el caso más frecuente: un delator. Me encontraba en Cérisy-la-Salle en julio de 1972 para el congreso sobre Nietzsche. Deleuze (el *Anti-Edipo* recién publicado) titulaba su relación *Pensée nomade*. Ya había un tono de leve santificación («Es sabido que en nuestros regímenes los nómadas son desdichados: no se ceja ante ninguna medida para bloquearlos, encuentran dificultades para vivir. Y Nietzsche vivió como uno de los nómadas reducidos a su propia sombra, yendo de una habitación amueblada a otra»).

Debía de ser desconfiado ya desde entonces, porque le rebatí a Deleuze (y sobre todo a los jóvenes universitarios ávidos que se agolpaban a su alrededor) hablando de parodia: «Quisiera volver a la cuestión planteada al final de la relación de Deleuze: ¿cuáles son los nómadas hoy? [...] Se ha hablado de Pop Art, de grupos espontáneos, de música aleatoria, de secuestros, de *happening*; incluso se ha llegado a evocar, de manera involuntariamente patafísica, la imagen de una psiquiatría popular, fundada en el pensamiento de Nietzsche. Diré que todas estas cosas tienen sin duda una relación con Nietzsche, pero precisamente en cuanto síntomas de un mundo que es cada vez más una colosal parodia del pensamiento de Nietzsche».

Observo con algo de consternación hasta qué punto el aire del tiempo destiñe sobre estos renglones y sobre el recuerdo (casi idílico, con respecto a la torva opacidad de hoy) de aquellas discusiones. Pero ese mismo aire del tiempo desteñía sobre el gran proyecto que Chatwin llevaba a la espalda como un cuévano y que habría podido definirse, con temeraria audacia, más que *La alternativa nómada* (lindo título, pero también éste teñido por aquellos años), *Una historia del mundo vista por el ojo del nómada*. Además hay que añadir un punto: para un *gypsy scholar* como era Chatwin (la definición, brillante, es de Rushdie: el *gypsy scholar*, en esta singular acepción, es aquel *scholar* que los *scholars* no pueden tomar en serio —en efecto: es *gypsy*—, pero uno que lee, olfatea, identifica los textos esenciales de una disciplina con una antelación algunas veces de unos años, en ocasiones de décadas, con respecto a los *scholars* que luego sobre esos mismos textos impartirán sus juiciosos cursos) —volviendo al tema—: para un *gypsy scholar* los nómadas son el vestíbulo del Paraíso. ¡Cuántos nombres de gentes, de ríos, de ruinas! ¡Intrincados, resguardados, inaccesibles! Materia erótica de toda *delectatio morosa*... Qué enredos, intrigas de guerra, conquista y desolación, leyendo a los grandes estudiosos de Asia central... Éste es el último exotismo: leer a Markwart, leer a Pelliot, leer a Barthold... Quizás hojeando las páginas de esos filólogos inebriantes Chatwin encontré

la palabra que, pensándolo hoy, más afinidad tiene con él: *qalandar*. W. Ivanow confesó una vez haber pasado cuarenta años tratando de darle una explicación. En vano. Y Henry Corbin se limitaba a precisar que en la poesía persa el término, de origen preislámico, era sinónimo de «migrante religioso, libre como el viento». Alguien más los definió como «deriviches errantes que cuentan historias entrelazadas, hijos de reyes nacidos a menudo en pequeños apartamentos, impedidos a veces por la suerte». Poco sabemos de ellos con certidumbre. Pero las fuentes insisten siempre en dos puntos: los verdaderos *qalandar* no observan los cultos regulares y no duermen nunca dos noches en el mismo lugar.

El «libro sobre los nómadas», del cual hemos hablado desde que nos conocimos, tenía que ser todo esto y muchas otras cosas. Tormentosa era la duda relativa a su forma. Encuentro una carta de Chatwin desde Jodhpur, febrero 1986: «Pasé un periodo terrible con el libro "australiano": rompí tres versiones sucesivas: con el resultado de que descubrí, a partir de *La ruina de Kasch*, que la única vía es el método del *cut-up*».

Luego una vez me dijo que pensaba darle la forma de una larga carta, de la cual yo sería el destinatario. Se llamaría: *Letter from Marble Bar*. Después leí en Rushdie que había pensado en un libro en forma de diálogo: dos hombres que hablan bajo un árbol en Alice Springs. Y Rushdie sentía que era el doble de uno de los dos. El libro se llamaría *Arkady*. Nada de todo esto sucedió: finalmente la forma del libro fue determinada sobre todo por la necesidad y por la furia de adelantarse a la enfermedad; así la narración en un momento dado se abría sobre el paisaje deshilado y silvestre de los cuadernos *en moleskine*, que habrían podido multiplicarse todavía por un largo tiempo y sin ceder nunca a la deplorable «furia de concluir» (Flaubert).

Me pregunto hoy en día qué mantenía junto todo esto: los libros, las fotografías, el gesto de la persona. Diría ante todo el corte, la calidad que imagino que tienen los cortadores de diamantes en Ámsterdam, la capacidad de encontrar cada vez el ángulo exacto para lograr que irradie la luz. Y también cierta

serendipity de la mirada. Y luego ese elemento que catapultó toda crítica en teología: la gracia. Tal vez nada más, ciertamente nada menos. Así nace ese «infalible sentido de la composición» que reside en las fotografías de Chatwin como en el fraseo de Utz. Yeats una vez escribió: «A menudo he fantaseado sobre esto: que hay un mito para cada hombre y, con sólo conocerlo, nos haría entender todo lo que hizo y pensó». No quiere decir que sea totalmente verdadera, pero es una bellísima oración, que ayuda a pensar. Reuniendo lo que he visto de Chatwin, siempre aflora una palabra: «viaje», como su diapasón. Y, junto con la palabra, enseguida dos imágenes que la circunscriben, ya que la palabra «viaje» se ha vuelto casi tautológica, comprendiendo poco menos que todo. ¿Cuál fue el primer viaje o por lo menos el modelo para nosotros de todo viaje? Seguramente no el de Odiseo, que fue un regreso. Un regreso no puede nunca poseer el total arbitrio del viaje, el pleno abandono al ignoto. Se precisa retroceder aún en el tiempo, hasta cerca de mil años antes de Homero. Entonces se encuentra un texto que fue grabado en tablillas de arcilla encontradas entre las ruinas de Nippur: *El descenso de Inanna*. Éstas son las primeras palabras:

Desde el Gran Alto ella prestó oídos al Gran Bajo
Desde el Gran Alto la diosa prestó oídos al Gran Bajo
Desde el Gran Alto Inanna prestó oídos al Gran Bajo

La repetición con progresiva especificación del sujeto es un artificio retórico peculiar de los primeros textos sumerios. Al principio el sujeto es un «ella» indeterminado. Luego descubrimos que «ella» es una «diosa». Luego que la «diosa» es Inanna: la fulgente, la hieródula, con su carro jalado por leones. En el momento en que Inanna, en el cielo, ya que es también el planeta Venus, «presta oídos» al Gran Bajo, que no es sino el Averno, el reino polvoriento «del cual no hay regreso», donde reina su hermana Ereshkigal, en ese momento nace el viaje. Fue ella la primera inquieta, la primera que sintió el *horreur du domicile*, a pesar de que su domicilio era la entera extensión del

cielo y de la tierra. Fue ella la primera golondrina de mar ártica, esa «bella ave blanca, que vuela de ida y vuelta desde el Polo Norte hasta el Polo Sur». Tan grande era en ella la exuberancia de la vida como para sentir el estímulo de que le abrieran los siete cerrojos del reino de la muerte, hasta quedar prisionera allí. Tan irracional es la hazaña, tan arriesgada inclusive para una diosa (y su cuerpo resplandeciente acabará en cierto punto colgado de un clavo en los Infiernos, como una carcasa de carnicería). Al final, permanece intacto un interrogante: ¿qué puede buscar un dios en un viaje? A veces la conquista, una *translatio imperii*, como sucedió con Apolo en Delfos, donde bajó como un gavilán desde el Olimpo, en busca de una «fuente de bellas aguas». Pero ni siquiera un dios puede conquistar el Averno. ¿Qué buscaba allí, entonces, Inanna? Tal vez sólo buscaba *ver* algo. Echar una mirada es la forma primordial, irreductible del conocimiento. Es también el origen de toda fotografía. Quizás, como escribía Brodskij a Horacio, es cierto que «la realidad, como la *Pax Romana*, quiere expandirse». Por esto Inanna, soberana de la totalidad, buscaba algo más, perseguía un más allá hecho de sombras y de polvo. Aquél es el viaje inaugural, que precede, que vivifica cualquier otro viaje. Como viajero, creo que Chatwin ha sido un adepto de Inanna más que uno de los muchos descendientes de Odiseo. Pero hay también otra imagen, más cercana a nosotros, que siento resonar con el modo que tenía Chatwin de entender el mito del viaje. Viene de Chateaubriand, escritor del cual nunca hablamos, que quizás Chatwin no amaba y que con seguridad se encontraba estilísticamente en sus antípodas. Los detractores han maltratado a menudo el *Itinéraire de Paris à Jérusalem* con los más diversos argumentos: indigno de confianza, colage de pasajes de acarreo, diario de alguien que se aburría enseguida de todo y era impulsado únicamente por la furia de seguir adelante. Chateaubriand se defendió en primer lugar con los habituales argumentos altisonantes (el peregrinaje, el amor, etc.). Pero en uno de sus raros momentos de genial inmediatez dijo también: «Iba en busca de unas *imágenes*, nada más». Aquí

es el escritor quien habla, todo escritor. Y en el caso de Chatwin el escritor era uno de esos pocos audaces que supieron acatar la máxima esotérica de Noel Coward: «Nunca se deje obstaculizar por preocupaciones artísticas». Inclusive cuando se convertía —ocasionalmente— en un memorable fotógrafo.

Traducción de VALERIO NEGRI PREVIO

KAFKA ENTRE LOS NATURISTAS

Si Kafka, en el año decisivo de su vida (el 1912), eligió el Jungborn (Fuentejoven) como tercera etapa de un viaje estival con Max Brod, después de Lipsia (primer encuentro con un editor) y Weimar (la casa y la ciudad de Goethe), ese lugar debía de ejercer una fuerte atracción sobre él. Al igual que sobre un peluquero de Berlín con una esposa demasiado gorda para llevarla de viaje; o sobre una joven viuda sueca de piel curtida, que se desplazaba con una pequeña mochila inadecuada para llevar «mucho más que un camisón» y un día estaba en Egipto, un día allí, mañana en Munich; o sobre el agrimensor Hitzer, que repartía propaganda religiosa; o sobre toda una población que vagaba, generalmente desnuda, por el parque. Pronto llamaron a Kafka «el hombre del traje de baño».

El Jungborn, instituto naturista y nudista («el más antiguo y el más grande en su género en Alemania» señalaba el papel membretado), promotor de todo tipo de salud, era un vasto parque entre las colinas del Harz. Kafka permaneció allí a solas en una cabaña llamada «Ruth» durante tres semanas. Sus compañeros eran *L'éducation sentimentale* y los capítulos aún por escribir del *Desaparecido*. Sobre la forma de ese libro misterioso anotó en los días del Jungborn palabras que nos pueden iluminar: «Está escrito en pequeños pasajes, más yuxtapuestos que entrelazados, y avanzará aún durante un tiempo en línea recta, antes de arquearse en el anhelado círculo». Pero, al empezar la forma a revelar su estructura circular, seguramente no se volvería todo «más simple». Al contrario, preveía el autor, en ese punto «probablemente perdería la cabeza». Nunca sabremos si Kafka interrumpió la redacción del *Desaparecido* antes o después de «haber perdido la cabeza»,

pero estos indicios bastan para dejar entrever el motivo por el cual esa novela sigue resultándonos tan enigmática.

En el Jungborn, de todos modos, la redacción avanzaba lentamente. La naturaleza era un obstáculo aun mayor que la vida de oficina. Pero ¿qué era la naturaleza? «Murmullos entre hierba, árboles, aire al cual no estoy todavía acostumbrado». Ratones, aves, conejos. Una vez, Kafka abre la puerta y ve a tres conejos que le miran. Por todas partes figuras desnudas se arrastraban, corrían, se agazapaban. «Avanzan sin ningún ruido. De repente uno está allí, de pie, no se sabe de dónde ha venido». Kafka puntualizaba: «Tampoco me gustan ciertos señores viejos que brincan desnudos sobre montones de heno». Si su mirada se topaba con aquellos cuerpos entre los árboles («por lo general sin embargo bastante retirados»), se sentía rozado por «leves náuseas». Que «no mejoraban» si le tocaba ver aquellos cuerpos echarse a correr inopinadamente. Una noche, saliendo de la cabaña para ir al retrete, vio a tres seres desnudos que dormían sobre el césped.

Pero en el Jungborn no reinaba sólo la naturaleza, apreciaba también el espíritu. Eran muchas las discusiones al aire libre, sobre todo acerca del cristianismo —y de cómo entenderlo correctamente—. El agrimensor Hitzer había puesto la mira en Kafka para su obra de proselitismo. Le proporcionó varios folletos relativos a parábolas evangélicas como «lectura dominical». Kafka, escrupuloso, los leyó durante un rato, luego regresó con el agrimensor para aclararle el siguiente punto: que «en este momento» no existía para él «ninguna perspectiva de gracia». Pero no bastaba. El otro aprovechó la ocasión para nuevos discursos edificantes, de hora y media de duración. A juzgar por la pura apariencia de Kafka, según él, se veía que estaba «próximo a la gracia». Hacia el final de aquellas pláticas se acercó a ellos «un viejo señor de cabello blanco, flaco, de nariz colorada» que intervenía con «observaciones no claras».

Una noche, en un sueño, Kafka tuvo la visión de la «compañía del baño de sol» que «se destruía en una riña». Se habían

formado dos grupos que gritaban: «¡Lustron y Kastron!», como en las visiones del presidente Schreber. De la afabilidad ecológica a la masacre la distancia era mínima. A pesar de que insistía, escribiendo a Brod, que en el Jungborn se encontraba «realmente muy bien», Kafka lo sabía. El escritor se deja reconocer porque lo que escribe va siempre un poco más allá de lo que piensa. Sus descripciones de la vida en el Jungborn emanan un sutil horror mezclado con una desesperante comicidad. Eran los años fatales del descubrimiento del cuerpo, también en el sentido de exposición de la epidermis a los elementos atmosféricos. Supervisaban las operaciones, así como todo lo demás, Bouvard y Pécuchet. «Como una bestia salvaje, un viejo repentinamente se precipita al prado y toma un baño de lluvia».

No era sólo el delirio naturista lo que atraía a Kafka a un lugar como el Jungborn. Era también la presencia de muchos desconocidos que llegaba a conocer. Observaba cada detalle: «Dos jóvenes suecos, bellos, de piernas largas, tan bien hechas y tensas que sólo se les podría pasar la lengua». Mostraba propensión sobre todo hacia esa clase de cuerpos: deportistas, nórdicos, elásticos. Como cierta «rubia de cabello corto desgredado». Observa que es «flexible y delgada como una correa de cuero. Falda, blusa, suéter, y nada más. Y ¡qué andar!». De vez en cuando estaba obligado a presenciar apariciones: «Un viejo sueco juega con algunas jovencitas a perseguirse y está tan poseído por el juego que en un momento dado grita, mientras corre: "Esperen, les bloquearé estos Dardanelos", refiriéndose al paso entre dos matas». Pero inmediatamente después, con improvisa gravedad, anotaba: «La necesidad constante, injustificada de abrirse con alguien. Mirar a cada persona para ver si es posible con ella y si estaría disponible». Hacia el final de la estancia en el Jungborn, en una carta cruel a Brod donde se acusa de escribir «en un baño tibio» y de no haber vivido todavía «el eterno infierno de los verdaderos escritores», Kafka vuelve al tema con una formulación definitiva, y una

vez más con tono grave: «¡No digas nada en contra de estar en compañía! Vine aquí también por las personas y estoy contento de no haberme equivocado por lo menos en esto. ¡Si pienso en cómo vivo en Praga! Este deseo de personas, que tengo y que se convierte en angustia si es satisfecho, de una manera u otra puede aflorar sólo en las vacaciones; y ciertamente me he transformado un poco».

Es difícil admitirlo hoy, pero Kafka asociaba el Jungborn con la América «modernísima» que estaba evocando en el *Desaparecido*. Le escribió a Brod: «Un presagio de América es insuflado en estos pobres cuerpos». Otro elemento grato era el silencio nocturno: «A las nueve se presenta una muchacha y cierra las ventanas». A veces, Kafka tenía la impresión de haberse quedado durante una hora a la espera de ese «elemento femenino». Luego el silencio. Desde la cama, las pisadas de pies desnudos en el césped podían hacer pensar en la «carga de un búfalo». Claro, el instituto permitía, como alternativa al sueño, asistir a conferencias tres veces por semana. En una de éstas había sido explicado cómo «la respiración abdominal contribuía al crecimiento y a la estimulación de los órganos sexuales», lo que sería el motivo por el cual «las cantantes de ópera, que deben recurrir sobre todo a la respiración abdominal, se comportaban de manera tan indecorosa». Kafka prefería dormir.

Traducción de VALERIO NEGRI PREVIO

KAFKA Y FRAU TSCHISSIK

Sucia, gitana, vital, cómica, erótica, desquiciada, ancestral, la compañía de teatro *yiddish* guiada por Jizchak Löwy irrumpió en el otoño de 1911 en la vida de Kafka. «Quien se acuesta con perros se levanta con chinches» comentó, lapidario, el padre Hermann. El hijo le contestó con palabras «inconvenientes», pero pocos días antes había anotado su miedo de pescar los piojos acercando la cabeza a la de Löwy. Éste le acababa de «confesar su purgación». Löwy era un «mentiroso» del cual Kafka admiraba el arte de contar historias, siempre vibrantes, de una «emoción ininterrumpida». Historias de hebreos orientales, pero también de París: Notre-Dame, que le «asustaba»; el tigre del Jardin des Plantes, que saciaba «desesperación y esperanza» devorando su comida. De Löwy las imágenes se desbordaban. Anunciando a los parientes su paso por Varsovia, escribía: «Andaré entre ustedes, con mis trajes europeos, "como una araña frente a los ojos, como uno de luto en medio de los novios"».

El teatro *yiddish* era considerado una variante de la opereta, no sin motivo, porque un hilo de profunda entrega al absurdo ultrajoso conecta a Jakob Gordin con Offenbach, el cual podría ser considerado la ramificación occidental de ese teatro. En lugar de un *tableau vivant* con diosas medio desnudas en la cima del Olimpo, la opereta judía ofrecía, como «momento cumbre», el desfile entre el público de la «prima donna, con un cortejo de párvulos detrás de ella», que «llevan todos en la mano pequeños rollos de la Torah y cantan: *toire is die beste schoire*, la Torah es el bien mejor».

Todo puede suceder, en la «algarabía de este hebraísmo». Basta con creer en los «azotes, en las laceraciones, en las tun-

das, en los golpes en la espalda, en los desmayos, en los degüellos, en la claudicación, en la danza con grandes botas rusas, en el baile con las enaguas levantadas, en el revolcarse en el sofá». Después de todo, son «cosas que no se pueden confutar».

La compañía actuaba en el Café Savoy, en un espacio angosto, donde darse pisotones era inevitable y continuamente se desplomaban el telón y los bastidores. Cuando los actores se abrazaban, cada uno sostenía la peluca del otro. Suscitaban toda clase de sentimientos, salvo el respeto. El portero del local, «ex empleado de burdel y actualmente proxeneta», precisa Kafka como si hablara de un colega de la oficina, los trataba como «muertos de hambre y vagabundos». Se atrevía incluso a despotricar contra la primera actriz, la «pequeña Tschissik».

La «pequeña Tschissik», la «señora Tschissik», interpretaba siempre papeles de «mujeres y chicas que de repente se vuelven desdichadas, son escarnecidas, deshonradas, ultrajadas, pero sin que se les conceda el tiempo de desarrollar naturalmente su ser». Kafka admiraba su «desbordante potencia natural», que llegaba enseguida al paroxismo, a pesar de que el texto no lo justificaba. «¡Cómo escribo con gusto su nombre!», anotaba, pensando en ella. Y cada vez que oía su voz lo recorría «un escalofrío en los pómulos». ¿Cómo definir ese sentimiento? Kafka no vaciló en llamarlo «amor», cinco veces en pocas páginas del diario. Esto exaltaba su habitual rapacidad en cuanto a apropiarse de detalles físicos. Observaba las «mejillas excepcionalmente lisas al lado de su boca musculosa». Pero no bastaba. Como provisto de una lupa, Kafka recorría con la mirada aquellas mejillas y advertía luego que, junto a la boca, presentaban unos «abultamientos». Con sobriedad quirúrgica, atribuía lo anterior «en parte al hecho de que las mejillas se habían hundido por los sufrimientos del hambre, de los partos, de los viajes y de los espectáculos y en parte porque unos músculos fijos, no comunes, tuvieron que formarse para permitirle las expresiones teatrales de su gran boca, seguramente pesada en su origen».

Mientras comía el asado de ganso, la señora Tschissik inclinaba a menudo la cabeza. Entonces Kafka trataba de insinuarse bajo sus párpados, «deslizándose cautelosamente con la mirada a lo largo de la línea de las mejillas», atraído por el «resplandor azulado» de los ojos de ella. En otros momentos observaba «la piel con alguna impureza en la comisura derecha de su boca». La frente angosta y blanca. La «belleza, por lo demás normal, de las pequeñas manos, de los dedos delicados», que poco después parecían haber «metido un palillo en un diente hueco, para luego dejarlo descansar allí un cuarto de hora». Pero lo que más le gustaba era el «velo que fluctúa sobre la piel del color de la leche un poco turbia» y es producto del polvo facial, únicamente bendito en este caso.

De este modo, la noche del 4 de noviembre de 1911, Kafka decidió transformarse en un personaje del repertorio *yiddish*. Contando con el hecho de que todos le echaban unos dieciocho años a pesar de que rozaba los treinta, se presentó en el Café Savoy con un ramo de flores y una tarjeta: «En agradecimiento». El espectáculo empieza con retraso. La gran escena de la Tschissik está prevista para el cuarto acto. Kafka sufre de «impaciencia y angustia», piensa que las flores se marchitarán. Le pide a un mesero que las ponga en una mesa para dejarlas respirar. El personal de la cocina y algunos «sucios clientes asiduos» las huelen y se las pasan. «Podía solamente mirarlos, ansioso y furioso, nada más». Una vez llegados al cuarto acto, gran escena en la prisión, Kafka observa: «Amaba a la señora Tschissik pero en mis adentros la apresuraba para que acabara». Mientras tanto la Tschissik, en la prisión, debe quitar el yelmo al gobernador romano que llega a visitarla y ponérselo en la cabeza. El actor que interpreta el papel del gobernador está ebrio. Cuando la Tschissik le quita el yelmo, cae al suelo una toalla enroscada que el actor había puesto porque el yelmo le hacía daño. El borracho mira a la Tschissik y la reprende.

El acto acaba en un momento en el cual Kafka está distraído. El capitán de meseros, que se parece a un perro, ofrece las flores a la Tschissik mientras se baja el telón. Se entrevé una

reverencia de la actriz y todo se acaba. «Nadie se había percatado de mi amor». Y tampoco del ramo de flores. Tres días después Kafka se enterará de que Löwy no le dijo a la Tschissik de parte de quién venían las flores.

Desastrosa en conjunto, debido a los contratiempos y al comportamiento de algunos extras improvisados, que reían sin parar, la representación se había sostenido sólo gracias a la Tschissik, como si fuera «una madre de familia». Les había apuntado a todos sus parlamentos, ella había mezclado su «límpida voz», tras bambalinas, con el «flébil coro». Ella había detenido diez veces la mampara que los extras estaban a punto de tirar. Kafka agrega aquí un guión, como para recuperar el aliento, y concluye: «Con aquel ramo de flores había esperado satisfacer un poco mi amor por ella, todo había sido inútil. Es posible solamente a través de la literatura o del coito».

Traducción de VALERIO NEGRI PREVIO

CONFESIONES BIBLIOGRÁFICAS

Decisiva es la forma de los libros —así se dice, desde el inicio de los tiempos—. Pero hay ciertas partes de los libros que parecen destinadas a una inicua oscuridad, como si no pertenecieran al libro, como si el autor no las hubiera pensado con el mismo cuidado obsesivo que ha dedicado a un capítulo, a un párrafo, a una frase, a una palabra. Hablaré de uno de estos parientes pobres o ilegítimos del libro: la bibliografía. Y a propósito de un libro en el cual tengo la certeza de que el autor mucho ha revelado y mucho escondido: *Masa y poder* de Elias Canetti. Ante todo: el libro no presenta superíndices. Nada interrumpe el proceder de la exposición, que es a la vez un narrar y un pensar. Entrelazados de tal manera que son inseparables. Los superíndices son un fastidioso obstáculo en particular para la narración: su flujo no acepta la intrusión de elementos externos. Ya esto indica cuál es el elemento irrenunciable en el libro: las historias. A propósito, se puede recordar una anotación de Canetti de 1971: «No evitar la palabra "historia" (en el sentido de relato). Pero cuidarse de "texto"».

Canetti tenía una veneración por las *fuentes*. Hubiera sido inconcebible para él no precisar dónde, en qué páginas de qué libros, las historias, los episodios, los mitos se le habían aparecido. Así, en la sección *Notas* encontramos puntualmente las referencias a los libros en los que Canetti se basó. Pero nunca se preocupa por indicar, según la costumbre académica, las distintas obras importantes sobre el tema. Cada vez se trata de una sola aparición, donde la historia narrada está *físicamente* presente. Este modo de hacer anotaciones en un libro era inusual en 1960, cuando apareció *Masa y poder*. Hoy se encuentra con más frecuencia, sobre todo en los libros de algunos

historiadores que quieren dejar respirar libremente a su página. En Canetti el motivo era más complejo y profundo, como luego se revelará más claramente en la sección sucesiva, que corresponde a la bibliografía y está justamente titulada de otra manera: «Literatura». Sería fácil imaginar una bibliografía plausible para un libro de autor desconocido con el título *Masa y poder*, publicado en el año 1960. En primer lugar mucha sociología estadounidense, decenas de artículos y de libros, sobre todo a partir de los años treinta. Luego algunos pasos obligados: Freud, *Psicología de las masas y análisis del Yo*, y algún precursor, como Le Bon. Nada de todo esto se encuentra en Canetti. Y esta clamorosa omisión contribuyó bastante a la sospecha y al azoramiento con que el libro fue recibido —en la modesta medida en que fue acogido— por el mundo académico.

Se empieza a entender *Masa y poder* en el momento en que se reconoce que es una obra fundada en la *hostilidad por el concepto*. «Lo conceptual me interesa tan poco que a mis cincuenta y cuatro años aún no he leído *seriamente* ni a Aristóteles ni a Hegel», escribe Canetti poco antes de publicar *Masa y poder*. Observación asombrosa en un lector omnívoro. Sobre todo por el tono orgulloso. Pero Canetti sabe bien de qué habla: se trata de una guerra tribal, que tiene orígenes remotos. El combate del lado de los bosquimanos —de aquéllos de quienes, si algo queda, es el nombre de un dios, no un concepto—. Y los bosquimanos significan para él un estadio de la humanidad detrás del cual no logramos entrever nada anterior. El estadio de quienes *más* saben sobre las sensaciones primarias: por ejemplo sobre los presentimientos. En *Masa y poder*, de hecho, los bosquimanos aparecen sólo en una breve sección sobre «Presentimiento y metamorfosis». ¿Cómo se da uno cuenta, desde lejos, de que alguien llega? Así responde el bosquimano: «Me di cuenta de que estaba llegando porque me dolía la parte de su vieja herida». Se advierte la presencia de alguien cuando duele en nuestro cuerpo la parte que corresponde a la cicatriz *del otro*. Ésta es quizá también la descripción del proceso de conocimiento que Canetti llevó a la práctica en todo *Masa y poder*.

Pero la referencia decisiva para entender la naturaleza de la relación de Canetti con los bosquimanos está en una anotación sobre Proust: «No quiero convertirme en esclavo de los adjetivos, jamás, tampoco de los triples adjetivos. En Proust son el toque oriental, la pasión por las piedras preciosas. A mí éstas no me interesan, porque amo todas las piedras. Las "preciosas" quedan bien para sus personajes aristocráticos. Mi "aristocracia" son esos desconocidos de los "primordios". Bosquimanos, aranda, fueguinos, ainu. Mi "aristocracia" son todos aquellos que viven aún de mitos, y sin los mitos estarían perdidos. (Aunque ahora, en su mayoría, están verdaderamente perdidos)».

Los Guermantes, para Canetti, eran los bosquimanos. Ya los bosquimanos se los había revelado un libro: Bleek y Lloyd, *Specimens of Bushman Folklore*, London, 1911. Libro hoy rarísimo, que se encuentra citado sólo en la literatura más técnica. De él Canetti habla así: «Este libro obra en mi poder desde 1944, hace dieciséis años. Con frecuencia he llegado a pensar que es el libro más importante entre todos los que conozco». Son palabras desconcertantes. Canetti, que sabía venerar los libros y a los autores, que conocía libros y autores de la más variada especie, que sabía ponderar como un juez las palabras en los libros, escribe de esta oscura obra etnológica: «el libro más importante entre todos los que conozco». Empezamos a entender qué tensión se puede ocultar detrás de un nombre y un título citados en una bibliografía.

En los *Nachträge aus Hampstead* se habla del libro de Bleek y Lloyd a propósito de una lectura que sacude a Canetti en 1960: *El oficio de vivir* de Cesare Pavese. Sentimos en esas líneas la sorpresa por el descubrimiento de una afinidad insospechada. Canetti llega incluso a decir: «Su diario es una especie de gemelo del mío». Pero ¿qué lo tocó tan profundamente? Antes que nada, unas pocas líneas anotadas por Pavese ocho meses antes de su muerte: «Necesito encontrar: W.H.I. Bleek y L.C. Lloyd: *Specimens of Bushman Folklore*, London, 1911». Aquí se encendió la chispa. Todas las demás observaciones de Canetti sobre sus

puntos de afinidad con Pavese tienen un peso enormemente menor. El hecho de que Pavese *quisiera buscar* ese libro en particular es el elemento decisivo, la ordalía de la afinidad.

Deberíamos repasar los autores y los títulos que conforman la bibliografía de *Masa y poder* siguiendo el resquicio deslumbrante que se abrió detrás de los nombres de Bleek y Lloyd. Cada nombre que leemos es una experiencia. Algunas sobrecogedoras, como la lectura de la *Historia secreta de los mongoles* («Desde que me volví mongol no pienso en otra cosa, ni de día ni de noche...», escribirá Canetti hablando de ese periodo). O la lectura de las *Memorias de un enfermo de nervios* de Schreber. Conclusión: la lista de los libros que cierra *Masa y poder* es la primera forma —la más condensada— que asumió la autobiografía en la obra de Elias Canetti.

De todo esto da testimonio el propio Canetti —y precisamente a propósito de las *Memorias* de Schreber—. Yo estaba trabajando en la primera edición italiana del libro, aparecida en 1974 en Adelphi, donde el texto está seguido por un largo ensayo, *Nota sobre los lectores de Schreber*, en el que yo trataba de reconstruir las distintas lecturas de Schreber (directas e indirectas —la mayor parte indirectas, o sea, basadas sólo en la lectura del ensayo de Freud—) que se han sucedido desde el momento en que el libro fue impreso. A lo largo del trabajo, cuando llegué a Canetti, me asaltó la curiosidad de saber cómo se había dado para él ese encuentro decisivo. Y Canetti me escribió una larga carta para contarme el episodio, el 20 de enero de 1973. Un año después —era el 5 de febrero de 1974— me autorizaba a usarla públicamente. Reproduje una parte en mi ensayo. Aquí quisiera referir un extracto más largo, porque a mi parecer corrobora con la máxima precisión lo que afirmé anteriormente:

«En agosto de 1939 vivía en Londres en el estudio de una buena amiga mía, la escultora Anna Mahler (hija de Gustav Mahler). Ella estaba de viaje y había puesto a mi disposición su estudio durante el periodo que estaría ausente.

»Entre sus libros, que yo conocía todos muy bien, noté uno del que no sabía nada: las *Memorias de un enfermo de nervios* de

Schreber. Lo hojeé y me di cuenta enseguida de que me interesaría mucho. No sabía de qué historia había nacido y no lo relacioné tampoco con Freud, cuyo ensayo sobre ese libro aún no había leído. Cuando Anna Mahler regresó, le pedí el libro prestado. Había llegado a sus manos por casualidad: un médico que anteriormente vivía en el estudio y luego había emigrado a los Estados Unidos se lo había dejado, junto con otras cosas que ya no necesitaba. De todo aquello Anna podía disponer como quisiera, así que me dio el libro.

»Pero no lo leí entonces, eran las últimas, febriles semanas antes del estallido de la guerra y ya no se lograba pensar más que en el horror que se cernía.

»Durante más de nueve años el libro de Schreber permaneció sin leer en mi casa. Los libros representan para mí una doble aventura: la primera es el descubrimiento, cuando los encuentro en alguna parte, huelo la importancia que podrán tener en un futuro para mí y, por así decir, me apropio físicamente de ellos. Desde entonces pasan con frecuencia muchos años antes de la segunda aventura, cuando por un incomprensible impulso los retomo en mis manos y, excluyendo cualquier otro interés, me abalanzo sobre ellos como en un delirio. Con Schreber esto sucedió en mayo de 1949.

»Lo leí más veces de cabo a rabo, en un estado de gran excitación, y escribí los dos capítulos que luego, con mínimas abreviaciones, incluí en *Masa y poder* (que apareció en 1960)».

Por muchas razones esta carta nos impresiona, y podría ser leída, un día, como testimonio de alguna civilización europea en fuga, en la primera mitad del siglo xx: piénsese en este libro rarísimo (los parientes de Schreber, para defender el honor de la familia, hicieron destruir casi toda la pequeña tirada) que pasa de las manos de un médico desconocido, también él probablemente exiliado de un país de lengua alemana, a las de Anna Mahler, sin que ésta se dé cuenta de lo que es, y finalmente a las de Canetti, que —exactamente como un bosquimano— tiene un *presentimiento* de lo que podrá llegar a ser ese libro para él, lo toma y casi lo absorbe «físicamente»:

y al final lo vuelve a abrir diez años más tarde para descubrir que es uno de los pilares de la obra a la que ha dedicado treinta años. Esto, de por sí, nos toca profundamente. Pero no quisiera detenerme en este punto. Más bien en las líneas en que Canetti relata la «doble aventura» que los libros representan para él. Creo que en su sobriedad aquéllas son la descripción más icástica de lo que es el proceso de formación—diría casi fisiológico— de una cultura personal, de esa constelación cifrada que cada escritor lleva en sí. Por eso siempre he considerado una prueba estridente de incivilidad los discursos de quienes reprueban que tantos adquieran libros y no los lean inmediatamente. Canetti, con su inmenso potencial arcaico, nos hace regresar a la condición primordial frente al libro, cuando el libro es la asociación de un nombre desconocido y de un título. Al cabo de la experiencia, una vez que el libro haya sido leído, ese objeto puede haberse convertido en una obsesión, como una larga pasión amorosa.

Ocho años después, en mayo de 1981, Canetti volvería a escribirme sobre Schreber a propósito de la novela *El loco impuro*, que tiene precisamente a Schreber como protagonista y había aparecido en 1974. Aquí, de nuevo, leí palabras sorprendentes. Canetti se disculpaba («ya desde hace bastante tiempo quería escribirle a usted») y explicaba por qué sólo entonces *podía* hacerlo: «El encanto se rompió, Schreber ya no es tabú para mí... Ya no soy prisionero de todas esas cosas tormentosas que durante las décadas de trabajo sobre *Masa y poder* se cernían sobre mí». Una vez más la resonancia es arcaica, y se tiene la impresión de una relación intensísima y secreta con algo que un día había sido un objeto desconocido.

Ahora demos una ojeada a la lista de los libros relacionados en la sección «Literatura» al final de *Masa y poder*. Observamos ante todo que la lista *no es funcional*. Allí no encontramos sólo libros que contienen episodios o temas a los que se hace referencia a lo largo del libro (éstos se encontrarán en cambio, puntualmente, en las «Notas»). Y entonces ¿qué es esa lista? Una serie de señales que remiten a experiencias de *un* lector.

Es como si, al final de su obra más grandiosa, Canetti hubiera querido dejarnos una especie de código autobiográfico de aquella larguísima, apasionante, angustiosa experiencia, poniéndonos de alguna manera en la misma situación en que él mismo se encontró, en el estudio de Anna Mahler, mientras hojeaba los libros de un desconocido médico que por ahí había pasado y ahora de esos libros «ya no tenía necesidad».

Más veces me sucedió retomar en mis manos esa lista y fantasear. Hay autores clásicos, inevitables. Pero hay también libros descuidados, ignorados, cuya posesión física debía de estar ligada, según Canetti, a historias análogas a la aludida en el caso de Schreber y de los *Specimens of Bushman Folklore*. Por una especie de confianza ciega en esa lista, hace años que busco *todos* esos libros —y me complace saber que aún hay algunos que se me escapan—. Son otras tantas promesas de un descubrimiento. Relataré aquí, como ejemplo, sólo una. Durante mucho tiempo me habían despertado la curiosidad un título y un nombre: Ignaz Jezower, *El libro de los sueños*. No sabía nada del autor. El título no podía más que hacer soñar. Por fin, con un anticuario, encontré un ejemplar. El libro había sido publicado por Rowohlt en 1928. Dedicatoria para Alfred Döblin. Contiene los sueños de trescientas nueve personas, de todas las épocas. Célebres y desconocidos. Se encuentran Alejandro Magno y Chopin, Mahoma y Lichtenberg, Samuel Johnson y Nietzsche, Flaubert y Cicerón, Alcibiades y Tutmosis iv. Pero se encuentran también muchos nombres de los que nada sabemos. Todos iguales en la tierra del sueño. Todos equiparados en el orden alfabético. Algunos eran conocidos y amigos del autor. Así, recorriendo el índice, encontré también una serie de sueños del joven estudioso Walter Benjamin, entonces desconocido. Reproduzco aquí uno: «Visita a la casa de Goethe. No recuerdo haber visto habitaciones individuales en el sueño. Era una sucesión de corredores enlucidos como en una escuela. Dos ancianas visitantes inglesas y un portero son los extras del sueño. El portero nos pide escribir nuestros nombres en un libro de visitas, que se encuentra en el extremo de un

pasillo, sobre un atril que está frente a una ventana. Me acerco, lo hojeo y encuentro mi nombre ya escrito con una caligrafía infantil, en letras grandes y torpes».

Traducción de TERESA RAMÍREZ VADILLO

LA EDICIÓN COMO GÉNERO LITERARIO

Quisiera hablarles de algo que generalmente se da por entendido, pero luego no se revela en absoluto obvio: el arte de publicar libros. Y primero quisiera detenerme un instante en la noción de edición en sí, porque me parece que está envuelta en una considerable cantidad de equívocos. Si se le pregunta a alguien qué es una editorial, la respuesta habitual, y también la más razonable, es la siguiente: se trata de una rama secundaria de la industria en el cual se busca hacer dinero publicando libros. Y ¿qué debería ser una *buen*a editorial? Una buena editorial sería —si se me concede la tautología— la que supuestamente publica, dentro de lo posible, *sólo* buenos libros. O sea, para usar una definición rápida, libros de los que el editor tiende a estar orgulloso, y no a avergonzarse. Desde este punto de vista, tal editorial difícilmente podría revelarse de especial interés en términos económicos. Publicar buenos libros nunca enriqueció terriblemente a nadie. O, por lo menos, no en una medida comparable con lo que puede suceder si se abstece al mercado del agua mineral, de las computadoras o de las bolsas de plástico. Al parecer una empresa editorial puede producir ganancias notables sólo a condición de que los buenos libros se encuentren sumergidos entre muchas otras cosas de calidades muy diversas. Y al estar sumergidos, es fácil ahogarse —y así desaparecer por completo—.

Luego, convendrá recordar que la edición, en numerosas ocasiones, ha demostrado ser una vía rápida y segura para derrochar y acabar con patrimonios sustanciosos. Se podría incluso agregar que, junto con la *roulette* y las *cocottes*, fundar una editorial siempre ha sido, para un joven de noble cuna, una de las maneras más eficaces de despilfarrar su fortuna. De ser

así, la pregunta es por qué el papel del editor ha atraído, a lo largo de los siglos, a un número tan alto de personas —y sigue considerándose fascinante y, en cierto modo, misterioso, también hoy—. Por ejemplo, no es difícil darse cuenta de que no hay título más codiciado por ciertos poderosos de la economía, quienes con frecuencia lo conquistan literalmente mediante un precio elevado. Si esas personas pudiesen afirmar que *publican* verduras congeladas, en vez de producirlas, presumiblemente serían felices. Se puede entonces llegar a la conclusión de que, además de ser un ramo de los negocios, la edición siempre ha sido una cuestión de prestigio, cuando menos por tratarse de un género de negocios que es a la vez un arte. Un arte en todos los sentidos, y seguramente un arte peligroso porque, para practicarlo, el dinero es un elemento esencial. Desde este punto de vista bien se puede afirmar que muy poco ha cambiado desde los tiempos de Gutenberg.

Sin embargo, si pasamos la mirada por cinco siglos de edición tratando de pensar en la edición misma como un arte, enseguida vemos surgir paradojas de todo tipo. La primera podría ser ésta: ¿según qué criterios se puede juzgar la grandeza de un editor? Sobre esta cuestión, como solía decir un amigo mío español, «no hay bibliografía». Se pueden leer estudios muy doctos y minuciosos sobre la actividad de ciertos editores, pero muy rara vez se encuentra un juicio sobre su grandeza, como en cambio sucede normalmente cuando se trata de escritores o pintores. ¿En qué consistirá, entonces, la grandeza de un editor? Trataré de responder a la pregunta con algunos ejemplos. El primero, y quizá el más elocuente, nos remite a los orígenes de la edición. Con la imprenta ocurrió un fenómeno que se repetiría más tarde con el nacimiento de la fotografía. Al parecer fuimos iniciados en estas invenciones por maestros que inmediatamente alcanzaron una excelencia inigualable. Si se quiere entender lo esencial de la fotografía, basta con estudiar la obra de Nadar. Si se quiere entender qué puede ser una gran editorial, es suficiente echar un vistazo a los libros impresos por Aldo Manuzio. Fue él el Nadar de la edición. Fue el pri-

mero en imaginar una editorial en términos de forma. Y aquí la palabra «forma» se debe entender de muchas y diferentes maneras. En primer lugar, la forma es decisiva en la elección y en la secuencia de los títulos a publicar. Pero la forma tiene que ver también con los textos que acompañan a los libros, además de la manera en que el libro se presenta como objeto. Por eso incluye la portada, el diseño, la compaginación, los caracteres, el papel. El propio Aldo solía escribir bajo la forma de cartas o *epistulae* aquellos breves textos introductorios que son los precursores no sólo de todas las introducciones modernas, prefacios y epílogos, sino también de todos los textos de cubiertas, de presentación a los libreros y de la publicidad actuales. Fue aquél el primer indicio del hecho de que cada uno de los libros publicados por cierto editor podía percibirse como eslabón de una misma cadena, o segmento de una serpiente de libros, o fragmento de un solo libro compuesto de todos los libros publicados por ese editor. Ésta, obviamente, es la meta más audaz y ambiciosa para un editor, y así ha sido desde hace quinientos años. Y si les parece que se trata de una empresa irrealizable, bastará con recordar que también la literatura, si no oculta en su fondo lo imposible, pierde toda magia. Algo similar creo que se puede decir de la edición —o al menos de este particular modo de ser editor, que ciertamente no ha sido practicado muy a menudo a lo largo de los siglos, pero a veces ha tenido resultados memorables—. Para dar una idea de lo que puede nacer de esta concepción de la edición, me referiré a dos libros impresos por Aldo Manuzio. El primero fue publicado hace quinientos dos años con el abstruso título *Hypnerotomachia Poliphili*, que significa «Batalla de amor en sueño». Pero ¿de qué se trataba? Era lo que hoy se llamaría una «primera novela». Y además, de un autor desconocido (y hasta hoy enigmático), estaba escrito en un tipo de lenguaje imaginario, una especie de *Finnegans Wake* compuesto sólo de mezcolanzas e hibridaciones de palabras latinas e italianas. Una operación más bien arriesgada, se diría. Pero ¿qué aspecto tenía el libro? Era un volumen en folio, ilustrado con magníficos

grabados que constituían una perfecta contraparte visual del texto. Lo que es aún más arriesgado. Pero llegados a este punto debemos agregar algo: según la inmensa mayoría de los apasionados de libros, éste es *el libro más bello jamás impreso*. Lo que podrán verificar ustedes mismos, si acaso llega a sus manos un ejemplar de aquella edición o si no, en el peor de los casos, un buen facsímile. Aquel libro era obviamente un golpe de genialidad, único e irrepetible. Y al crearlo el editor desempeñó un papel fundamental. Pero no deben pensar que Manuzio era grande sólo como preparador de tesoros para los bibliófilos de los siglos venideros. El segundo ejemplo que tiene que ver con él va en una dirección completamente distinta: tres años después de la *Hypnerotomachia*, en 1502, Manuzio publicó una edición de Sófocles en un formato que él quiso definir como *parva forma*, «pequeña forma»: fue el primer libro de bolsillo de la historia, el primer *paperback*. Literalmente, el primer libro que se podía meter en un bolsillo. Inventando un libro de tal formato Manuzio transformó los gestos que acompañan a la lectura. Así, el acto mismo de leer cambió de manera radical. Observando el frontispicio se podrá admirar la elegancia del carácter griego cursivo que aquí es usado por primera vez y más tarde se convertiría en un valioso punto de referencia. Por eso Manuzio fue capaz de alcanzar dos resultados opuestos: por un lado, crear un libro como la *Hypnerotomachia Poliphili*, que jamás tendría igual, y es casi el arquetipo del *libro único*. Por otro, concebir un libro completamente distinto, como el Sófocles, que en cambio sería copiado millones y millones de veces en todas partes, hasta hoy.

No diré más sobre Aldo Manuzio porque ya veo perfilarse una pregunta en su mente, cuestión que se podría formular así: bien, todo eso es fascinante y pertenece a las glorias del Renacimiento italiano, pero ¿qué tiene que ver con nosotros y con los editores de hoy, anegados por la marea creciente de cd-roms, páginas *web*, e-books y dvd —por no hablar de los diversos incestuosos connubios entre todos estos mecanismos—? Si tienen la paciencia de seguirme todavía unos ins-

tantes, trataré de dar una respuesta a esta pregunta usando algún otro ejemplo. En efecto, si les dijera sin medias tintas que a mi parecer un buen editor de nuestros días debería simplemente tratar de hacer lo que hacía Manuzio en Venecia en el primer año del siglo xvi, ustedes podrían pensar que estoy bromeando —mientras que no bromeo en absoluto—. Entonces les hablaré de un editor del siglo xx precisamente para mostrarles cómo actuó exactamente de ese modo, aunque en un contexto completamente distinto. Se llamaba Kurt Wolff. Era un joven alemán, elegante, rico, pero tampoco demasiado. Quería publicar obras pertenecientes a nuevos escritores de alta calidad literaria. Entonces inventó para ellos una colección de cuadernos más bien inusitados, de formato vertical, llamada «Der Jüngste Tag», «El día del juicio», un título que hoy parece completamente apropiado para una colección de libros que llegaron a salir en Alemania durante los años de la primera guerra mundial. Si dan una ojeada a estos libros de color negro, delgados y austeros, con las etiquetas pegadas encima, como cuadernos de escuela, quizá se pondrán a pensar: «Así debería presentarse un libro de Kafka». Y en efecto, algunos de los relatos de Kafka fueron publicados en esta colección. Entre ellos, *La metamorfosis*, en 1917, con una bonita etiqueta azul y un marco negro. En esa época Kafka era un joven escritor poco conocido y extremadamente discreto. Pero leyendo las cartas que Kurt Wolff le escribía, se darán cuenta enseguida, por su exquisito tacto y delicadas atenciones, que el editor simplemente *sabía* quién era su interlocutor.

Kafka, por lo demás, no era ciertamente el único joven escritor publicado por Kurt Wolff. En ese mismo 1917, año más bien turbulento para la edición, Kurt Wolff recogió en un almanaque, que llevaba por título *Vom Jüngsten Tag*, textos de algunos jóvenes autores. He aquí el almanaque y aquí están algunos de los autores: Franz Blei, Albert Ehrenstein, Georg Heym, Franz Kafka, Else Lasker-Schüler, Carl Sternheim, Georg Trakl, Robert Walser. Son los nombres de los jóvenes escritores que, en ese año, se encontraron reunidos bajo el techo del mismo joven

editor. Y esos mismos nombres, ninguno excluido, integran la lista de los autores esenciales que un joven debe leer hoy si quiere saber algo de la literatura en lengua alemana de los primeros años del siglo xx.

Llegados a este punto mi tesis debería mostrarse bastante clara. Aldo Manuzio y Kurt Wolff no hicieron nada sustancialmente distinto, a distancia de cuatrocientos años el uno del otro. De hecho, ejercían el mismo *arte de la edición* —si bien este arte puede pasar desapercibido a los ojos de la mayoría, editores incluidos—. Y este arte puede ser juzgado en ambos casos con los mismos criterios, el primero y el último de los cuales es la *forma*: la capacidad de dar forma a una pluralidad de libros como si fueran los capítulos de un único libro. Y todo ello teniendo cuidado —un cuidado apasionado y obsesivo— de la apariencia de cada volumen, de la manera en que es presentado. Y finalmente también —y sin duda no es el asunto menos importante— de cómo ese libro puede ser vendido al mayor número de lectores.

Hace aproximadamente cuarenta años, Claude Lévi-Strauss propuso considerar una de las actividades fundamentales del género humano —es decir la elaboración de mitos— como una forma particular de *bricolage*. Después de todo, los mitos están constituidos por elementos ya listos, muchos de ellos derivados de otros mitos. Llegados a este punto me permito sugerir que se considere también el arte de la edición como una forma de *bricolage*. Traten de imaginar una editorial como un único texto formado no sólo por la suma de todos los libros que ha publicado, sino también por todos sus otros elementos constitutivos, como las cubiertas, las solapas, la publicidad, la cantidad de ejemplares impresos o vendidos, o las diversas ediciones en las que el mismo texto fue presentado. Imaginen una editorial de esta manera y se encontrarán inmersos en un paisaje muy singular, algo que podrían considerar una obra literaria en sí, perteneciente a un género específico. Un género que se precia de sus clásicos modernos: por ejemplo los vastos dominios de Gallimard, que de las tenebrosas florestas y de los pantanos

de la «Série Noire» se extiende a los altiplanos de la «Pléiade», pero incluyendo también varias lindas ciudades de provincia o villas turísticas que a veces se parecen a los pueblos Potëmkin de papel maché, levantados en este caso no con motivo de la visita de Catalina sino por una temporada de premios literarios. Y sabemos muy bien que, cuando llega a expandirse de esta manera, una editorial puede asumir cierto carácter imperial. Así, el nombre Gallimard suena hasta en los más remotos parajes adonde se extiende la lengua francesa. O, en otra vertiente, podríamos encontrarnos en las vastas fincas de Insel Verlag, que dan la impresión de haber pertenecido durante mucho tiempo a un iluminado feudatario que al final legó sus propiedades a sus más devotos y fieles capataces... No quiero insistir más, pero ya ven que de este modo se podrían concebir mapas muy detallados.

Considerando a las editoriales desde esta perspectiva, se mostrará quizá más claro uno de los puntos más misteriosos de nuestro oficio: ¿por qué un editor rechaza cierto libro? Porque se da cuenta de que el hecho de publicarlo sería como introducir un personaje equivocado en una novela, una figura que amenaza con desequilibrar al conjunto o desvirtuarlo. Un segundo punto concierne al dinero y al número de ejemplares: siguiendo esta línea será preciso tomar en consideración la idea de que la capacidad de hacer leer (o, por lo menos, *comprar*) ciertos libros es un elemento esencial de la calidad de una editorial. El mercado —o la relación con ese desconocido, oscuro ser llamado «el público»— es la primera ordalía del editor, en la acepción medieval del término: una prueba de fuego que puede también convertir en humo considerables cantidades de billetes. Por lo tanto, se podría definir la edición como un género literario híbrido, multimediático. El híbrido sin duda es. En cuanto al hecho de que se mezcla con otros *media*, se trata de algo ya obvio. No obstante, la edición, como juego que es, sigue siendo fundamentalmente ese mismo viejo juego que Aldo Manuzio practicaba. Y un nuevo autor que se nos acerca con un libro abstruso es para nosotros muy parecido al aún elusivo autor de la novela titulada *Hypnerotomachia Poliphili*.

Mientras dure este juego, estoy seguro de que siempre habrá alguien dispuesto a jugarlo con pasión. Pero si un día las reglas llegaran a cambiar radicalmente, como a veces estamos inducidos a temer, estoy igualmente seguro de que sabremos convertirnos a alguna otra actividad —y podríamos incluso reencontrarnos alrededor de una mesa de *roulette*, o de *écarté* o de *black jack*—.

Quisiera concluir con una última pregunta y una última paradoja. ¿Hasta qué extremos se puede llevar el arte de la edición? ¿Es posible aún concebirla en circunstancias en que lleguen a faltar ciertas condiciones esenciales, como el dinero y el mercado? La respuesta —sorprendentemente— es afirmativa. Por lo menos si observamos un ejemplo que nos llegó de Rusia. En plena revolución de octubre, en esos días que fueron, en palabras de Aleksandr Blok, «una mezcla de angustia, horror, penitencia, esperanza», cuando las imprentas ya habían sido cerradas por tiempo indeterminado y la inflación hacía subir los precios en cada momento, un grupo de escritores —entre los cuales estaban un poeta como Chodasevič y un pensador como Berdjaev, además del novelista Mijaíl Osorguín, que fue luego el cronista de esos eventos— decidieron lanzarse a la empresa aparentemente insensata de abrir una Librería de los Escritores, que permitiera a los libros, y sobre todo a ciertos libros, seguir *circulando*. Pronto, la Librería de los Escritores se convirtió, citando a Osorguín, en «la única librería en Moscú y en toda Rusia en la que cualquier persona podía adquirir un libro "sin autorización"».

Lo que Osorguín y sus amigos hubieran querido crear era una pequeña editorial. Pero las circunstancias lo hacían imposible. Entonces usaron la Librería de los Escritores como una especie de doble de una editorial. Ya no un lugar donde se producían libros nuevos, sino donde se trataba de brindar hospitalidad y hacer circular los numerosísimos libros —a veces valiosos, otras comunes, con frecuencia tomos sueltos, pero como sea destinados a estar desperdigados— que el naufragio de la historia hacía arribar al mostrador de su negocio. Impor-

tante era mantener con vida ciertos gestos: continuar tratando a esos objetos rectangulares de papel, hojearlos, ordenarlos, hablar de ellos, leerlos en los recesos entre una tarea y otra, en fin, pasarlos a otros. Importante era constituir y mantener un orden, una forma: reducido a su expresión mínima e irrenunciable, éste es justamente el arte de la edición. Y así fue practicado en Moscú entre 1918 y 1922, en la Librería de los Escritores, que alcanzó el apogeo de su noble historia cuando los fundadores de la librería decidieron, ya que la edición tipográfica era impracticable, iniciar la publicación de una serie de obras en un único ejemplar escrito a mano. El catálogo completo de estos libros literalmente únicos se quedó en la casa de Osorguín en Moscú y al final se perdió. Pero, en su fantasmagoría, queda como el modelo y la estrella polar para quienquiera que trate de ser editor en tiempos difíciles. Y los tiempos siempre son difíciles.

Traducción de TERESA RAMÍREZ VADILLO

Los griegos no consideraban la locura una patología, sino una posesión divina, una forma de conocimiento y una posibilidad de felicidad. El ensayo que da título a este libro desvela el origen de la posesión primigenia —la erótica, provocada por las ninfas, de cuyo súbito y delirante raptó son presa los hombres—. Pero para Calasso la posesión no es exclusiva del mundo antiguo y, más allá de lo erótico, es un fenómeno perenne que se experimenta en los aspectos más elementales de la vida: «ocurre al despertar, al salir a la calle». El delirio de Aby Warburg por la ninfa de Ghirlandaio, el de Humbert Humbert por la pequeña Lolita en la obra de Nabokov, la atracción de Kafka por Frau Tschissik, pero también las pasiones y arrebatos que por sí solos alientan la metafísica en Alfred Hitchcock, el vacío en John Cage, la obra de Elias Canetti, y la edición en el propio Calasso, son todos ejemplos de posesión.

Esta colección de ensayos es una pieza clave para entender la doble labor de Calasso —como autor y editor— ya que, como él mismo ha dicho, la posesión es un punto fundamental en sus obras. «Es el lazo que las une y las atraviesa de arriba abajo. La posesión es en realidad la base del conocimiento, y por eso el poder más alto».



noesis sexto piso

ISBN 978-84-96867-17-8



9 788496 867178